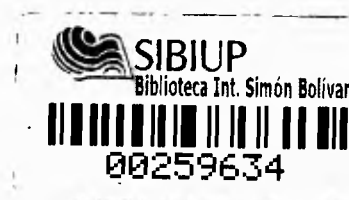


UNIVERSIDAD DE PANAMÁ



FACULTAD DE HUMANIDADES

DIVISIÓN DE POSTGRADO

SIN FECHA FIJA:

IRONÍA, INTERTEXTUALIDAD Y FRAGMENTACIÓN DEL DISCURSO

Disertación presentada como uno de los requisitos para el grado de Maestra en
Literatura Hispanoamericana

por


EMMA GÓMEZ DE BLANCO

**PANAMÁ
1999**

Udseguir del Autor

4 - ENE 2000

T.M.

Aprobado por 
Dra. Isabel Barragán de Turner

RESUMEN

SIN FECHA FIJA: IRONÍA, INTERTEXTUALIDAD Y FRAGMENTACIÓN DEL DISCURSO

El análisis de la obra *Sin fecha fija*, de la autora panameña Isis Tejeira, se fundamenta en la investigación de las fórmulas discursivas que conforman la visión irónica y desencantada del mundo de la protagonista. Para ello se analizan las formas de ironía estática y de ironía cinética. Este análisis revisa las proyecciones del lenguaje y la construcción del texto, el enfoque narrativo y los elementos extraliterarios o transtextuales que alimentan el discurso. La novela *Sin fecha fija* desarrolla un mundo de ironías donde la protagonista evoca su vida trágica desde el oscuro espacio de un ascensor. El discurso narrativo se caracteriza por la proyección de ironías verbales y situacionales que llegan hasta lo grotesco. Por medio del monólogo y el desdoblamiento del narrador manifiesta su ironía en contra de la educación deformante que degrada a la mujer, y repudia los convencionalismos familiares que la subyugan. La fragmentación del discurso y el manejo de la intertextualidad incorporan elementos de la cultura popular (publicidad, canciones, refranes, radionovelas y telenovelas) que le proporcionan a la obra agilidad, humor e ironía, y permiten la proyección de una crítica contra el mundo idealizado de los medios de comunicación a través de las telenovelas. Los presupuestos literarios empleados por Isis Tejeira la ubican entre los escritores del denominado postboom, nacidos entre 1935 y 1949 y caracterizados por el protagonismo del discurso, por su visión crítica e irónica y por el empleo de la intertextualidad como método y tema dentro del discurso. Con esta obra Isis Tejeira establece una denuncia contra los falsos valores empleados para educar a las mujeres e inscribe a la literatura panameña en la literatura hispanoamericana.

TRANSLATION SUMMARY

***WITHOUT A SET DATE:* IRONY, INTERTEXTUALITY AND FRAGMENTATION OF THE LECTURE**

The analysis of the work *Without a Set Date*, by the Panamanian author, Isis Tejeira, is based on the research of discursive formulae which cohere to the protagonist's ironic and disenchanted vision of the world. Thus, the static and kinetic irony forms are analyzed. This analysis reviews the projections of language and text building, narration focus, and the extra literary or trans textual elements which support the lecture. The novel *Without a Set Date*, unfolds a world of ironies wherein the protagonist evokes her tragic life from the dark space of an elevator. The narrative lecture is characterized by its projections of verbal ironies and situations which reach the grotesque. By means of the monologue and the narrator's unfolding, she manifests her irony against the deforming education that degrades womankind and repudiates family conventionalisms that subjugate her. The fragmentation of the lecture and the handling of the intertextuality incorporate elements of popular culture (publicity, songs, proverbs, radio and television soap operas) which provides the work swiftness, humor and irony and gives way for the projection of a criticism against an idealized world of the media by means of soap operas. The literary motives employed by Isis Tejeira, place her among the writers known as post boom, born between 1935 and 1949 and characterized by the protagonism of the lecture, for its critical and ironic view and by the usage of intertextuality as a method and theme within the dissertation. Isis Tejeira with this work, sets forth an accusation against false values instilled to educate women and installs Panamanian literature in Hispanic American literature.

TRANSLATION

TRANSLATOR'S NOTE: This is a true translation of the document presented before me, in Spanish, having entries on the front only. The document is one (1) page. The translation is one (1) page. **The original document must be attached to this translation.**

Panama, Republic of Panama
November 9, 1999

Telephone/Facsimile: (507) 230-1829

Elena Jones
Certified Public Translator
Personal I. D. N° 8-131-929

ÍNDICE

Dedicatoria	i
Agradecimiento.....	ii
Introducción.....	iii
1. Consideraciones básicas.....	1
1.1. Hipótesis propuestas.....	2
1.2. Método de estudio y marco teórico.....	3
1.3. Isis Tejeira en la literatura panameña e hispanoamericana.....	11
2. La ironía desde la construcción del discurso de <i>Sin fecha fija</i>	15
2.1. Ironía estática.....	17
2.1.1. Acerca de la autora y su mundo de ironías.....	18
2.1.2. Ironía del narrador.....	20
2.1.3. La conformación del personaje en el mundo de la ironía.....	27
2.1.4. El lector frente a la ironía.....	42
2.2. Ironía cinética.....	46
2.2.1. La fragmentación del discurso como generador de ironía.....	48
2.2.2. La intertextualidad al servicio de la ironía.....	53
2.2.2.1. El texto de la canción en el discurso irónico.....	56
2.2.2.2. El texto de la cultura de masas como parte del	
discurso.....	62

2.2.2.3. Otras formas intertextuales.....	68
2.2.3. Conformación de lo grotesco.....	71
3. Función crítica de la ironía en el discurso de <i>Sin fecha fija</i>	75
3.1. La educación religiosa deformante.....	76
3.1.1. La figura del diablo.....	77
3.1.2. La sexualidad como pecado y la familia como generadora de frustración.....	81
3.2. La destrucción del mito femenino.....	88
4. Conclusiones	93
5. Bibliografía.....	100

DEDICATORIA

**A mis hijos Javier, Bolívar y Zulima,
porque son mi fuerza y mi alegría.**

**A Francis, porque además de esposo,
ha sido apoyo e inspiración.**

**A mis padres Juana y Raúl, porque todo cuanto
soy proviene de su amor.**

AGRADECIMIENTO:

A Dios, por su divina Providencia.

A mis hijos, por compartir mis sueños.

A mi esposo, por caminar conmigo.

A mis padres y a mis hermanos, por su permanente apoyo.

A los profesores de la Maestría: Isabel Barragán de Turner, Franz García de Paredes, Rogelio Rodríguez Coronel, Ricardo Segura, Maida Díaz, Argelia Tello y Pedro Correa (q.e.p.d.) por unir la motivación al reto.

A los amigos verdaderos, por su alegría sincera.

A Isis Tejeira, por su obra.

1. CONSIDERACIONES BÁSICAS

INTRODUCCIÓN

El estudio de la literatura hispanoamericana nos permite descubrir los valores estéticos y culturales que identifican nuestra producción literaria, y nos obliga a desarrollar fundamentos teóricos que nos llevan a analizarla desde todas las perspectivas posibles. Este mismo estudio nos obliga a mirar la producción nacional dentro del universo literario de los demás países hispanoamericanos. Reconocer y comparar sus características comunes y sus diferencias es una manera de involucrarnos en el quehacer cultural de nuestro país y de la literatura universal, y una manera de valorar a los escritores sobresalientes de cada período.

La literatura panameña e hispanoamericana están representadas en este análisis dedicado a la obra *Sin fecha fija*, de la autora Isis Tejeira. La temática desarrollada, en torno a la psicología de la mujer como producto de los factores socioculturales que la rodean, es presentada mediante un discurso que se caracteriza por elementos complejos que determinaron la definición del problema o la motivación para este estudio: descubrir, mediante el análisis del discurso irónico, de la fragmentación y de la intertextualidad, cuáles son los presupuestos literarios que Isis Tejeira pone al servicio de esta creación particular, donde el discurso literario tiene personalidad propia por su protagonismo y por su contenido. El estudio

del equilibrio entre fondo y forma permitirá establecer los valores estéticos de la creación y la función de su contenido en el ámbito de las letras nacionales.

La ironía es un recurso de difícil definición, sin embargo, siguiendo el modelo de teóricos como Jonathan Tittler o Vladimir Janquelevitch, entre otros, se ha buscado la manera de aplicar sus teorías, ya antes verificadas en el estudio de obras hispanoamericanas y universales, en una obra panameña que reúne las características para poner en práctica la interpretación de la ironía como recurso y como visión de mundo.

El lenguaje de la ironía tiene una función crítica que permite conocer el contexto sociocultural que rodea a los personajes y, por supuesto, la capacidad receptiva del autor para crear tales situaciones literarias.

Para desarrollar el trabajo de análisis se adaptó parte de la teoría crítica de Jonathan Tittler, acerca de la ironía en la producción hispanoamericana, en la obra de Isis Tejeira. Este autor divide el análisis del discurso en dos enfoques: la ironía estática y la ironía cinética, dos denominaciones que interpretan la creación de la ironía a través de las distintas partes del discurso narrativo.

En esta obra se presenta la ironía no como un recurso literario aislado en varias frases, sino como una visión de mundo lograda a través de todo el discurso narrativo y de los elementos que lo conforman: el enfoque del narrador y su capacidad de distanciamiento, la estética de la fragmentación, el protagonismo del discurso, la intertextualidad, la conformación de lo grotesco.

Asimismo, la ironía será un elemento decodificador para comprender la evolución del personaje - la protagonista, quien es a la vez la narradora, ya que el discurso narrativo incluye consideraciones filosóficas que permiten interpretar sus

sentimientos de angustia y autodestrucción, utilizando recursos propios de lo que los mencionados teóricos llaman la ironía cruel y la ironía destructiva.

El trabajo está dividido en tres capítulos. El primero (Consideraciones básicas) está orientado hacia el planteamiento de las hipótesis que se quieren demostrar; incluye una breve definición del marco teórico referido a las formas de la ironía y demás elementos que la apoyan: lo grotesco, la intertextualidad. Además, se incluye la ubicación de la autora en las letras nacionales e hispanoamericanas. El segundo capítulo es el más extenso y es el que comprende en sí la aplicación del análisis formal del discurso literario de *Sin fecha fija* a través de las formas de la ironía. Bajo los subtítulos de ironía estática e ironía cinética se encamina el estudio de la forma en que son creados narradores y personajes irónicos, y la forma en que la fragmentación del discurso contribuye a su realización.

El tercer capítulo procura interpretar la función crítica del discurso irónico. A pesar de que al analizar varios aspectos del discurso en el segundo capítulo, se plantearon por separado ciertos temas que nos permiten proyectar la visión de mundo que se quiere presentar, este último apartado, se orienta más hacia la crítica del contexto sociocultural que rodea a la protagonista. La educación religiosa deformante, la sexualidad como pecado y la destrucción del mito femenino son apartados temáticos que se desarrollan en torno a la visión de la mujer -la protagonista- en su entorno social.

Finalmente, en las conclusiones se presenta la interpretación del cumplimiento de las hipótesis y la valoración del método crítico según las posibilidades de aplicación.

Se espera que este trabajo no sólo se constituya en un requisito para optar por el título de maestría, sino en un motivo de inspiración para el conocimiento de la obra literaria de Isis Tejeira y en una puerta para la utilización de la ironía como método crítico.

1. CONSIDERACIONES BÁSICAS

1.1. HIPÓTESIS PROPUESTAS

Toda investigación debe estar encaminada a descubrir, comprobar o sustentar el cumplimiento o no de la serie de postulados en que se ha basado la investigación. Al analizar la obra *Sin fecha fija* han surgido cuatro hipótesis relacionadas con el tipo de discurso literario desarrollado por la autora. Todas las hipótesis se mantienen en el marco del análisis de la ironía como visión global de la obra, y de los demás elementos que coadyuvan al discurso.

1.1.1. El discurso narrativo de *Sin fecha fija* está conformado bajo un enfoque altamente irónico, y el análisis de la ironía estática y de la ironía cinética permiten indagar las formas y el contenido de la obra y descubrir en ella las características de la literatura hispanoamericana contemporánea.

1.1.2. El manejo intertextual de la canción popular, del discurso publicitario, radial y televisivo, ayudan a conformar un discurso irónico donde la tragedia de la protagonista se fusiona con matices de humor, y proyecta, además, elementos culturales propios de la década de los setenta que influyen en la personalidad de la protagonista.

1.1.3. La interpretación de la ironía y de lo grotesco descubre la presencia de lo escatológico y pone en evidencia los niveles de angustia y frustración alcanzados por la protagonista y los elementos que propician su deterioro emocional.

1.1.4. La obra presenta una visión particular de la mujer marginada por la sociedad y automarginada por sus limitaciones, desde la visión de una escritora y

desde el punto de vista de una narradora - protagonista, con lo cual lleva a la literatura el problema de género.

1.2. MÉTODO DE ESTUDIO Y MARCO TEÓRICO

La novela *Sin fecha fija* muestra un discurso complejo que puede analizarse desde distintas perspectivas. Esta obra se ajusta a las condiciones que según los teóricos (en especial Jonathan Tittler, de quien fue tomado el modelo) debe satisfacer todo texto irónico. Se considera que la obra debe tener abundantes ironías "locales" tanto intencionales como accidentales; los personajes y/o narradores se caracterizan por retener información para producir desorientación; las circunstancias conflictivas de cada personaje pueden incluir relación con todas las temáticas (políticas, míticas, psicológicas, etc.); se requiere que la obra golpee al lector y para ello debe ser cargada en la forma; muchas de ellas se caracterizan por su fragmentación y por la rotación de narradores; en ocasiones se producen distintas versiones sobre un mismo evento.¹ Muchos de estos elementos no sólo aparecen en *Sin fecha fija*, son su nota característica.

La ironía está asociada a otros recursos o enfoques como la sátira, el humor, la parodia, lo grotesco, y para muchos teóricos éstos varían. En ocasiones se funden o se contradicen muchos conceptos, situación que procurará evadirse en

Cfr. Jonathan Tittler. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Traducción de Carmen Barvo. Bogotá: Editorial Banco de la República. 1990. Págs. 262 -263.

este análisis. Andrés Amorós nos plantea el problema de la delimitación de estos recursos asociado a otro elemento importante que determinará el nivel de interpretación de cada uno de ellos, el lector:

¿Quién podrá definir con exactitud y delimitar de modo preciso los campos que corresponden a la ironía, el sarcasmo, la sátira, el humor trágico, la caricatura, lo grotesco? ¿Quién puede asegurar que el efecto humorístico de un texto tiene su origen en la situación y no en los personajes, las frases elegidas, las resonancias sociales o subjetivas que en nosotros despierta? No cabe duda de que la ironía, por ejemplo, exige inevitablemente una cierta colaboración con el lector. Unos lectores son capaces de captar cierto tipo de humor; otros, no. Y esa posibilidad de captación condiciona ineludiblemente el goce.²

Este recurso es considerado vago, inasible. Desde la semiótica es interpretado como "only a especial intertextual case",³ porque el ironista quebranta los modos de decir a través del distanciamiento, de las voces de otros, o queriendo decir lo que deja de decir o lo contrario de lo que quiere decir, usando nuevas voces. Para comprenderlo debemos reconocer sus rasgos connotativos y su intencionalidad. Su función comunicativa puede ser la de persuadir o modificar el comportamiento del otro. En ocasiones es moralizante o suasoria, por lo que hace uso de su poder para intimidar o ridiculizar; pero en otras ocasiones aparece la ironía de juego, la cual crea una complicidad que sustenta los valores compartidos entre el ironista (el eiron) y el interlocutor (el alazon).⁴

Vladimir Jankelevitch ha definido este recurso de diversos modos, incluido el poético, y le ha atribuido rasgos fundamentales. En ocasiones se refiere a la ironía como una opción de justicia, por su carácter moral, aunque también dice que "la

². Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1985. Pág. 149.

³. Michael Riffaterre. *Flaubert Presuppositions* 1981. Citado por Graciela Reyes en *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica. 1984. Pág. 154.

ironía es demasiado moral para ser realmente artista, así como es demasiado cruel para ser realmente cómica",⁴ o bien, que "no existe humor sin amor ni ironía sin alegría". En la obra ***Sin fecha fija*** se analizarán situaciones en las que por medio de recursos intertextuales aparecerá el humor, pero en general, lleva más el matiz de lo cruel y cumple una función crítica que es objeto de análisis en este trabajo.

Para delimitar el objeto de estudio y para facilitar la investigación, se seleccionó como instrumento de análisis la ironía narrativa según los pasos aplicados por Jonathan Tittler en su obra ***Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea***, éste a su vez emplea algunos fundamentos de Wayne Booth, de Vladimir Jankelevitch, de Todorov y de reconocidos teóricos que han desarrollado el tema. Se recurre además, directamente, a las concepciones de ironía e intertextualidad de Mijail Bajtin y Vladimir Jankelevitch, quienes han ampliado el alcance de este recurso como método de análisis. La ironía como instrumento de crítica literaria tiene una amplia y a veces confusa definición, puesto que varía mucho de un teórico a otro. Para este análisis se tomó la clasificación de la ironía objetiva y la ironía subjetiva, como primera comprensión, y la ironía narrativa como la resultante del distanciamiento de los elementos que conforman la obra de ficción. Jonathan Tittler manifiesta la clasificación posible de dos momentos en la ironía: el objetivo y el subjetivo, y procede a una subclasificación:

Se pueden aislar dos momentos en la ironía, el objetivo y el subjetivo. También hay dos tipos de ironía objetiva, la que se llama comúnmente ironía intencional (a menudo verbal) y otra llamada ironía accidental (o ironía de los sucesos⁵). En pocas palabras, la ironía intencional, es esa figura del discurso en el

⁴. Cfr. Graciela Reyes. Op. cit. Págs. 156 - 157.

⁵. Vladimir Jankelevitch. ***La ironía***. Madrid: Editorial Taurus, 1986. Pág. 11.

que las palabras del que habla no tienen un sentido en consonancia -más bien opuesto y con más significados- con su sentido literal. La ironía accidental se refiere a una circunstancia paradójica, contraria a las expectativas y a la razón misma. La ironía subjetiva se entiende normalmente cuando nos referimos a un estado mental inducido por la ironía objetiva ya sea intencional o accidental. Implica una aprehensión de la incongruencia y las reacciones subsecuentes.⁶

La ironía verbal o intencional (una de las formas de ironía objetiva) se desenvuelve en un contexto social donde el ironista entabla relación comunicativa con sus interlocutores o con el narratario. La ironía verbal incluye todas las formas convencionalmente conocidas: la ironía táctica o socrática, la ironía retórica y todas aquellas señales, gestos y simulaciones que acompañan la manifestación explícita del recurso. El ironista o autor de la ironía es quien la ejecuta sobre su víctima.

La ironía de los sucesos o accidental (la segunda forma de ironía objetiva) es considerada una experiencia solitaria. Para aprehenderla se requiere "la percepción ya sea de la incongruencia, del conflicto o de la contradicción".⁷ Esta forma de ironía es percibida por el espectador y/o por la víctima.

La ironía subjetiva surge de la huella que deja la ironía objetiva (sea intencional o accidental), por lo que hay una intensa relación entre éstas. La ironía subjetiva no puede desligarse del mundo y no puede expresarse simbólicamente:

En el momento en que el ironista construye la ironía a partir de la rudimentaria incongruencia del mundo, también está consciente de constituirse él mismo, como un sujeto y objeto irónico. La ironía subjetiva implica la libertad de concebirse a uno mismo no sólo como un sujeto sino como una función en un sistema evasivo y paradójico cuya ind denominación es llamada ironía.⁸

6. Tittler, Jonathan. Op. cit. Págs. 13-14.

7. Haakon Chevalier. *The Ironic temper: Anatole France and his time*. New York: Oxford University Press. 1932. Pág. 30. Citado por Jonathan Tittler. Op. cit. Pág. 14.

Algunos autores ven al ironista como un ser que juega y se escapa de las situaciones límite y otros como un ser que sufre. "Thompson consideraría al ironista como algo parecido a un mártir; el efecto de la ironía se concibe como una discordancia emocional sentida cuando algo es doloroso y gracioso al mismo tiempo".⁹ Este sería el caso de la protagonista de la obra de Isis Tejeira. Incluso se agregará en su momento cómo lo doloroso se impone para lograr la fisonomía trágica. Otros autores se oponen a lo planteado por Thompson:

En el otro extremo se encuentran críticos como David Worcester que conciben al vacilante ironista congraciándose con el choque: Cuando la mente se paraliza con los estímulos conflictivos, la ironía ofrece el camino para escapárseles y pasar por encima de ellos. La razón se salva del efecto aplastante de las órdenes divergentes y la mente recupera su equilibrio. En un plano más general, la pregunta es ésta: ¿es el ironista un cobarde feliz que concientiza fácilmente la síntesis de proposiciones irreconciliables, o se trata de un mediador atormentado y atrapado en un polémico embrollo de doble nudo?¹⁰

En las obras literarias donde se maneja la ironía, nos encontramos con ironistas que provocan la contradicción dejando como resultado el humor. Por otro lado, nos encontramos con personajes o con narradores que producen el golpe y parecen salir airosos del encuentro verbal. Sin embargo, también hay narradores y personajes que destilan la ironía intencional o viven inmersos en la ironía accidental, quienes a su vez llevan el efecto de las circunstancias hacia un interior atormentado que coincide con la definición de mártir de Thompson.

Jonathan Tittler plantea la ironía narrativa como una forma potencial de ironía que surge y tiene su razón de ser gracias a la distancia de los elementos que forman

8. J. Tittler. Op. cit. Pág. 23.

9. Alan Reynolds Thompson en *The Dry Mock: A study of Irony in Drama*. Berkeley: University of California Press, 1948. Pág.10. Citado por Jonathan Tittler. Op. cit. Pág. 21.

10. David Worcester en *The Art of Satire*. New York: Russell and Russell. 1960. Pág. 141. Citado por

las obras de ficción. Unida a este distanciamiento está la relación que W. Booth le sugiere a Tittler:

...en cualquier experiencia de lectura hay un diálogo implícito entre autor, narrador, los otros personajes y el lector. Cada uno de los cuatro puede variar en relación a los otros, desde la identificación hasta la completa oposición en cualquier eje de valor moral, intelectual, estético y hasta físico.¹¹

Jonathan Tittler plantea la ironía narrativa y la divide, según el campo de estudio de la obra literaria, en ironía estática e ironía cinética. En el análisis de la ironía estática estudia el distanciamiento¹² entre los elementos del discurso. La ironía cinética también se refiere al distanciamiento: "investiga las fronteras entre la ironía y el juego y la ironía y la fragmentación respectivamente, presuponen la idea de que la ficción es principalmente un fenómeno verbal"...¹³ Esta forma de ver y clasificar la ironía permite interpretar este recurso como portador de una visión de mundo. Para comprender su génesis y alcance deben analizarse todas las formas del discurso narrativo y el nivel de distanciamiento que se produce entre la fábula o historia y el proceso estético del lenguaje que permite su conformación.

La visión de mundo de una obra literaria puede intensificarse hasta lo grotesco. Esta percepción puede presentarse, según Kaiser de dos maneras: la fantástica y la satírica. Lo grotesco que surge de lo fantástico se refiere al mundo onírico, y el satírico es asociado a "un alboroto de máscaras".¹⁴ En la obra de Isis

Jonathan Tittler. Op. cit Pág. 22.

11. Wayne C. Booth. *La retórica de la ironía*. Chicago: University of Chicago Press. 1974. Pág. 255.

12. Jonathan Tittler emplea el concepto distancia como sinónimo de ironía, y éste a su vez como representación de alienación, decepción, represión o conflicto. Cfr. J. Tittler Op. cit. Pág. 152.

13. J. Tittler. Op. cit. Pág. 266.

14. Wolfgang Kayser. *Lo grotesco*. Buenos Aires: Editorial Nova. 1964. Pág. 224.

Tejeira se estudiarán brevemente ambas, aunque predomina la onírica. La dimensión de un personaje, que más que cómico es patético es relacionada con lo grotesco, es mostrado como "la encarnación literaria de un proyecto deficiente".¹⁵ A través de este análisis se busca plantear la conformación grotesca y el uso de lo escatológico para mostrar un mundo repulsivo que ahoga a la protagonista.

Los distintos matices de la ironía, así como otras apreciaciones sobre la concepción de lo grotesco y sobre las formas de ironía se ampliarán a medida que se vaya desarrollando el análisis de la obra, para evitar ser repetitivos y para enriquecer el análisis en su momento.

Otro concepto teórico que se emplea en este análisis es la intertextualidad. Su interpretación está relacionada con la ironía como juego, pues los ejemplos de intertextualidad que aparecen en el discurso de forma explícita e intencional irrumpen en situaciones trágicas y logran matizar en el lector la reacción frente a los acontecimientos. El material analizado bajo este enfoque se orienta a estudiar el discurso publicitario, el radial, el televisivo y el musical, además de otros menos frecuentes en la obra, como generador de ironías al lograr la fragmentación y el distanciamiento. La relación de este material intertextual con la visión de mundo que se quiere proyectar, permite la interpretación y la ubicación de la obra en la producción hispanoamericana que se desarrolló entre las décadas del sesenta, setenta y ochenta.

El estudio de la poética abarca los diversos tipos de transtextualidad: Gérard

15. David Viñas. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Argentina: Ediciones Corregidor. 1973. Pág. 125.
Citado por Aralia López en *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana

Genette entiende por transtextualidad "los diversos procedimientos por los que un texto entra en relación con otros textos. Distingue cinco tipos de relaciones transtextuales que pueden constituir cinco clases de textos diferentes"¹⁶: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.¹⁷ En este estudio se emplean los dos primeros. "La intertextualidad, para la que se adopta el término propuesto por Julia Kristeva, es la presencia en un texto de uno o varios textos diferentes."¹⁸ La obra de Isis Tejeira construye su mundo de ironías en gran parte gracias al manejo intertextual de discursos publicitarios, musicales, radiales, televisivos y literarios, y éstos tienen un efecto concreto tanto en la forma como en el contenido de la obra. La paratextualidad, aspecto mediante el cual se analizan el título y el epígrafe de la obra *Sin fecha fija*, es definida como:

...la relación de un texto con su paratexto. Por paratexto" entiende todos los elementos que puede incluir un texto sin formar plenamente parte de él, como son el título, el subtítulo, los intertítulos, prefacios, ilustraciones, etc.¹⁹

El manejo de la intertextualidad no es una práctica nueva. Los clásicos más antiguos rinden homenaje a otros autores que fueron sus maestros o trasladan a sus obras el texto oral. El empleo del recurso en la novela contemporánea, en la obra de los autores de la segunda mitad de siglo, y más en la actualidad, le han

Iztapalapa, 1992 . Pág. 146.

16. Alicia Yllera. *Estilística, poética y semiótica poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Pág. 205.

17. La metatextualidad se refiere a la relación de un texto con otro que le sirve de comentario (la crítica literaria); la hipertextualidad establece la relación de un hipertexto (o texto mayor) que ejerce clara influencia sobre otro (el hipotexto) que se escribe basado en el anterior (*Lo que no dijo Shakespeare*, de Carlos Llopis); la architextualidad establece la pertenencia o adscripción a un género literario específico. Cfr. Idem.

18. Alicia Yllera. Op. cit. Pág. 205.

19. Idem.

concedido, cada vez mayor importancia y han encontrado en ella un pozo inagotable de fuerzas lúdicas e irónicas que enriquecen sus obras:

La intertextualidad postmodernista dentro del marco de una teoría postestructuralista quiere decir que la intertextualidad no es meramente usada como un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central.²⁰

Este es, de manera general, el campo de estudio y el marco teórico que orientará el análisis de la obra *Sin fecha_fija*, texto literario único en las letras panameñas, que por sus características nos inscribe dentro de las corrientes literarias hispanoamericanas de las últimas décadas.

1.3. ISIS TEJEIRA EN LA LITERATURA PANAMEÑA E HISPANOAMERICANA

Según la clasificación de Cedomil Goic, se puede establecer que Isis Tejeira (1936) pertenece a la generación de 1972, que comprende a los nacidos entre 1935 y 1949. La vigencia histórica de este grupo generacional convive con la fecunda generación de 1957. Desde el plano hispanoamericano, pertenecen a su mismo grupo autores como Vargas Llosa, Brice Echenique, Severo Sarduy, José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Osvaldo Soriano y Gustavo Sáinz, entre otros. Todos

20. Manfred Pfister. "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?" *Criterios* N° 29, enero-junio, 1991. Pág. 13.

estos autores son llamados los "novissimi narradores"; se caracterizan, según Cedomil Goic, por su "aptitud creadora, innovadora, polémica, que modifica y destruye la herencia, para recrearla en otro estadio de la eterna metamorfosis".²¹ Son escritores cuya propuesta estética consiste en el protagonismo del discurso y en la resemantización de la cultura popular para elevarla a literatura. Los códigos literarios del lenguaje de la comunicación social se unen a los temas básicos argumentales para enriquecerlos y dotarlos de una visión esclarecedora de la influencia cada día más notable de la cultura popular y del lenguaje de la publicidad y de la música, en la novela hispanoamericana.

Las últimas corrientes han sido denominadas como "pop", "camp" o "kisth". Estas incluyen desde la manifestación abierta de preferencias sexuales no convencionales hasta el lenguaje de la jerga "pop" juvenil. Otras optan por la influencia de la novela rosa, del folletín, del bolero. Toda esta manifestación se enmarca entre los años sesenta y se ha mantenido hasta finales de los `80. Por otro lado, en las últimas décadas, la propuesta de la recuperación del lector ha motivado la difusión de obras que se aparten de las dificultades y trampas al lector. La obra de Isis Tejeira, publicada en 1982, forma parte aún del grupo de escritores que concedieron importancia fundamental al proyecto artístico discursivo no sólo por su tema sino por su elaboración.

La autora panameña tiene muchos elementos comunes con autores como Manuel Puig, por ejemplo. Sin embargo, se encuentra desligada de la temática y

²¹. Cedomil Goic. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad de Valparaíso- Chile, 1972. Pág.278.

características comunes de la generación panameña de los nacidos entre 1935 y 1949. Los escritores panameños de este grupo generacional se caracterizan por una temática nacionalista y por un discurso que participa sólo en parte de los presupuestos de la nueva novela. Varios de los escritores de esta generación, unos poetas, otros narradores y poetas, son José Franco, Gloria Guardia, Rosa M^a Britton, Aristides Martínez Ortega, Ramón Oviero, Roberto Luzcando, Pedro Rivera, Benjamín Ramón, Moravia Ochoa López, Bertalicia Peralta, Dimas Lidio Pitty. Parte de este grupo, formó parte de la Generación Nacionalista del '58, nombre asignado por la influencia del movimiento de mayo de 1958, "cuando se da un fuerte movimiento estudiantil que es aplastado a sangre y fuego por la Guardia Nacional"

²² Algunos autores tienen una producción tardía, este es el caso de Isis Tejeira, quien no comparte las fechas de publicación con la mayoría de los escritores coetáneos. Otro factor diferencial es la temática. Isis Tejeira es una autora atípica, tal vez porque su zona o período de producción no coincide con la de los autores que desarrollaron un discurso nacionalista y antimperialista. A pesar de ello, sí es latente la función crítica sobre la cultura de consumo y contra la alienación cultural procedente de los medios de comunicación, que son su instrumento.

En cuanto a la temática sobre la mujer, sus intereses y frustraciones, así como su deformación cultural, ésta se constituye en centro de su producción. Tanto la novela, el cuento como su obra de teatro giran en torno a la visión de la mujer. Ya

²². Isabel Barragán de Turner cita las palabras del poeta Ramón Oviero en su discurso "Homenaje a la Generación del '58", durante la XIII^a Semana de la Literatura Panameña.

autoras como la venezolana Teresa de la Parra (1895 - 1936) (Isis Tejeira reconoce su influencia a través de su novela *Ifigenia*, 1925), la chilena María Luisa Bombal (1910 - 1980), la mexicana Rosario Castellanos (1925 - 1973), o la argentina Silvina Bullrich (1915) habían iniciado una tradición seguida por otras autoras más cercanas en época a Isis Tejeira: Elena Poniatowska (1933), Cristina Peri Rossi (1941), entre otras. Todas ellas humanizan o varían el enfoque masculino del mundo, algunas con una voz más crítica que otras.

Isis Tejeira tiene una producción breve: una obra de teatro inédita (*Tren sin destino*), dos obras narrativas: *Está linda la mar... y otros cuentos* y *Sin fecha fija*. En todas ellas las protagonistas son mujeres. Los espacios geográficos oscilan entre lo urbano de la capital y ciertas regiones semiurbanas de pueblos del interior. Su obra *Sin fecha fija* le ha merecido el reconocimiento de la crítica nacional, aunque le ha faltado difusión tanto en el nivel nacional como en el internacional.

2. LA IRONÍA DESDE LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO DE
SIN FECHA FIJA

2. LA IRONÍA DESDE LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO DE *SIN FECHA*

FIJA

Sin fecha fija es una novela publicada en la década de los ochenta (1982) que ubica los hechos narrados intemporalmente, pero los acontecimientos finales entre los años sesenta y setenta. La sociedad de este período se proyecta en la obra bajo un enfoque profundamente irónico que cuestiona los distintos estamentos que la conforman, todos ellos relacionados con la formación cultural y las tradiciones que la sustentan: la educación religiosa, el pecado, la instrucción académica, la posición de la mujer en la familia y en la sociedad, la sexualidad, la preocupación por las apariencias. Todos estos elementos son pasados por el tamiz de la ironía para entregarnos la imagen de una sociedad deformante.

No se pretende analizar la obra como un muestrario de tropos acordes a la definición de la ironía como un recurso que plantea lo contrario de lo que se quiere decir (ironía verbal desde el plano semántico). El objetivo es analizar cómo la estructura del discurso narrativo y sus componentes contribuyen a presentar una visión irónica del mundo.

La relación de la obra comienza in extrema res. La protagonista evoca toda su tragedia personal, sus angustias y recuerdos desde un ascensor donde ha quedado atrapada. Toda la trama de retrospectión la realiza desde allí. El terror y la

angustia provocados por el miedo y la impotencia al sentirse encerrada en el ascensor logran remover el pasado, y mediante un discurso fragmentado y el monólogo interior la protagonista deja escapar todos sus sentimientos de dolor, de furia y de frustración en un tono irónico que será motivo de estudio a través de los siguientes apartados.

2.1. IRONÍA ESTÁTICA EN EL DISCURSO DE *SIN FECHA FIJA*

La ironía estática²³ como método de análisis se ocupa de la interpretación del distanciamiento -de la ironía- que se produce por la disposición de los elementos del discurso. A este respecto Jonathan Tittler expresa: "Los elementos que escudriño (...) de la parte 'Ironía estática' son de sobra familiares: autor, narrador(es), personaje(s) y lector."²⁴ Este teórico recurre a los planteamientos de W. Booth acerca del diálogo implícito que se realiza entre las partes del discurso. Se hace necesario entonces un acercamiento a los elementos antes señalados.

23. El término *estática* no aparece en los diccionarios de retórica ni Jonathan Tittler incluye ninguna referencia en las obras citadas ni en su estudio. En el diccionario nos dice: Adj. Que permanece en un mismo estado, sin mudanza en él. Fig. Dicese del que se queda parado de asombro emoción. Fís. Parte de la mecánica que estudia el equilibrio de los cuerpos y las condiciones bajo las que se produce. Econ. Método de análisis que estudia las variables o relaciones cambiantes de modelos existentes en un momento dado. Como el método de Tittler busca analizar el discurso bajo el título de *estática*, desde el narrador, el personaje el autor y el lector, y dice que "la estasis se muestra como una precondición ineludible", se podría decir que la definición que más se ajusta es la del campo de la Física y de la Economía, ya que se busca el equilibrio del discurso, desde el narrador y el personaje, y lo que haya de precondición, puesto que analiza al autor y al lector posible.

2.1.1. ACERCA DE LA AUTORA Y SU MUNDO DE IRONÍAS

Tanto la obra *Sin fecha fija* como sus cuentos *Está linda la mar... y otros cuentos* y "El impostor (Tratado sobre un milagro ausente)" han sido catalogados por la crítica como muestras de discurso irónico. Isabel Barragán de Turner, en su presentación de la obra de Isis Tejeira, descubre una de las ironías más importantes de la obra, aquella que plantea la forma en que la mujer es víctima y victimaria del sistema:

...¿somos las propias mujeres las encargadas de domesticar para el sistema a las mujeres que educamos? Somos las que transmitimos los valores decrépitos y apolillados que desvirtúan la más pura esencia humana? ¿Por qué, entonces, la confrontación con el hombre a quien educamos y amaestramos para que cumpla con el papel que le exige la vigencia implacable del sistema?

Las figuras masculinas de *Sin fecha fija* actúan con la aprobación de los personajes femeninos, cancerberos diestros de la pervivencia de los valores de lo establecido.²⁵

Su análisis y presentación recorre los distintos elementos formales y marca la intencionalidad de la obra hacia la crítica de la sociedad donde se desarrolla, por medio del lenguaje y de las formas del discurso.

Pedro Correa Vásquez tituló la presentación de los cuentos (*Está linda la mar...*) de Isis Tejeira con el nombre de "Entre la burla y la caricia". En su texto se refiere especialmente a dos cuentos, "El sobre cerrado" y "Está linda la mar":

Los textos en mención son, pues, además, valiosas piezas satíricas que denuncian una realidad que, para estar en moda, debería ser odiada, pero que -no obstante- se quiere con nostalgia. Desde que la autora logra reírse del mundo burgués de su temática, se redime la culpa y pasa a la categoría de *auctor*, de

24. J. Tittler. Op. cit. Pág. 24.

²⁵. Isabel Barragán de Turner. "Presentación de la novela *Sin fecha fija*, de Isis Tejeira". *Revista La Antigua* Nº 20. Panamá: Editorial La Antigua. Universidad Santa María la Antigua. Segundo Semestre 1982. Pág. 81.

"viajera", de escapista...Es decir se hace creativa.²⁶

En su análisis se refiere a la forma en que el narrador hace uso del juego y del desdoblamiento, de la forma en que emplea intencionalmente el lenguaje cursi. Identifica ensoñaciones y las cataloga como "interludios líricos que permiten descansar de la actitud irónica imperante"²⁷. Correa Vásquez llega a catalogar a Isis Tejeira como una Puig a la panameña y establece la reiteración de formas del lenguaje que ya había empleado en la novela *Sin fecha fija*.

Margarita de Pérez también percibe la visión de mundo de la autora como un espacio crítico donde el humor y la ironía matizan los hechos dolorosos. De su cuento "El impostor (Tratado de un milagro ausente)" nos dice: "El cuento intenta eliminar, hacer desaparecer mediante el buen humor y la ironía, la angustia ante un tema trascendental como el de la vejez"...²⁸ Podríamos agregar que también ante la espera: ingenua y anquilosada en el tiempo.

Otros comentarios de la crítica se refieren a la novela *Sin fecha fija* para resaltar en ella el manejo del lenguaje, el tema femenino, la concepción de la heroína trágica o antiheroína, el manejo del monólogo y el cuestionamiento de los valores culturales y sociales del medio que rodea a la protagonista. Todos coinciden en que la obra de Isis Tejeira presentó en su momento una crítica social contra un sistema establecido que perjudicaba principalmente a la mujer.

²⁶. Pedro Correa Vásquez. "Entre la burla y la caricia", ensayo de presentación en *Está linda la mar... y otros cuentos*. Panamá: INAC Editorial Mariano Arosemena. 1991. Pág. 47.

²⁷. Idem. Pág. 50

²⁸. Margarita Vásquez de Pérez. "El humor y la ironía en 'El impostor', un cuento de Isis Tejeira". *Revista Maga*

2.1.2. LA IRONÍA DEL NARRADOR

Los acontecimientos de la obra son narrados desde la mente de una mujer atrapada en un elevador. La voz narrativa corresponde inicialmente a la primera persona, a la protagonista, quien inicia un monólogo en tiempo presente que irá orientando su hostilidad, su humor negro o su impotencia hacia tres bloques inmediatos: su situación de encierro, las evocaciones del pasado, que también le producen la sensación de encierro, y la autoconfrontación frente a los hechos vividos. El punto de vista narrativo no se mantiene en primera persona. La polifonía permite contemplar los hechos desde tres personas gramaticales: la primera persona, la segunda y una tercera voz que podría catalogarse de omnisciente, que corresponde a un desdoblamiento del narrador. A esto se refiere Isabel Barragán de Turner:

El "yo" y el "tú" son los narradores por excelencia en *Sin fecha fija* -"Yo", el que acepta sumiso las pautas del sistema; "Tú", el que cuestiona con una rebeldía apenas en capullo, rebeldía que más tarde, allí en la mente del lector, a quien hace apelación constante, estallará en floración completa.²⁹

El narrador protagonista (corresponde al monólogo y a la narración) se manifiesta y se desdobra en la segunda persona:

Un día me llevaron al pequeño cementerio en la salida del pueblo, cerca de la ermita; con aquel corotú de raíces tan grandes que cubría la entrada con la sombra de sus ramas, y hacía tanto calor, como ahora, en aquel cementerio del pueblo adonde te llevaba tu tía a ver a tu madre muerta ya, y allí está, te dijeron, ya lo sabes, demasiado extraña, demasiado ocupada con sus muertos, sin oír tu voz.³⁰

Nº 29. Panamá: Editorial Signos y Universidad Tecnológica de Panamá. Septiembre - diciembre 1996. Pág.33.

²⁹ Isabel Barragán de Turner. Op. cit. Pág. 77.

³⁰ Isis Tejeira. *Sin fecha fija*. 2ª e. Panamá: Formas S.A. 1986. Pág. 9.

El narrador cambia la dirección del relato para lograr el distanciamiento necesario que le permita separarse de un primer narratario a quien parece dirigirse. Pasa de la primera a la segunda persona para hablar consigo misma y se convierte así en receptora de su propio discurso. Son las últimas líneas citadas las que logran el enfoque narrativo irónico. La voz del narrador encierra un reclamo. Construye una metáfora que representa a la madre muerta como un ser intencionalmente alejado, indiferente a la necesidad que la protagonista tuvo siempre de su presencia.

El narrador en tercera persona se refiere a la protagonista adoptando el mismo tono angustiado, y los mismos recursos de reiteración de formas gramaticales que logran ritmo en la prosa, que también emplean las otras personas gramaticales:

Grita, grita más, desesperadamente, comienza a llorar. Hacía tanto tiempo que no lloraba. Ya no grita, aúlla, golpea la puerta, se lastima las manos, nadie pasa afuera, nadie oye, y esa oscuridad, esa oscuridad tan enorme, como el cuarto en que dormía cuando era niña y le tenía miedo a los ruidos.³¹

Estas formas narrativas son frecuentes. Crean un ambiente de angustia que en ocasiones es roto por cambios bruscos del lenguaje que pueden provocar hilaridad o sonrisa amarga.

Los cambios de perspectiva del narrador se proyectan sobre varios aspectos mencionados anteriormente que son tratados con ironía: la situación de encierro en el ascensor, el pasado referencial de la protagonista (que trae mediante la

³¹. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 8

retrospección o analepsis) y producto de esas evocaciones, la confrontación permanente consigo misma.

La situación de encierro tiene en la obra una doble dimensión, la que corresponde al problema que literalmente vive la protagonista encerrada en el ascensor, y la alegoría que representa desde la concepción de un universo cerrado, limitado en espacio y oportunidades, oscuro y desagradable como el laberinto en que se constituyó su vida. Una forma cerrada que podría catalogarse dentro de los esquemas expresionistas que ubicaron a Kafka representando la angustia de Gregor Samsa en la forma cerrada de un animal; o la que escogió Ramón H. Jurado para encerrar en un desván las confrontaciones existenciales y la tragedia de Federico Calvo.

Como en muchas otras situaciones la protagonista se culpa incluso de lo que sólo depende de la casualidad. Mediante interrogaciones y construcciones en subjuntivo en su monólogo interior se plantea la posibilidad de no haber estado en el ascensor en ese momento: "¿Por qué no me fui por la escalera?", "Hubiera dejado este trabajo para el lunes. Siempre con la manía de estar al día, de no atrasarme nunca..."³²

El accidente en el ascensor crea un estado de ironía situacional o accidental puesto que no depende de la creación verbal. La actitud del personaje ante la puntualidad y la costumbre de realizar los trabajos de manera anticipada crean el ambiente para que la burla del destino o de los acontecimientos frustré sus intentos

³². Isis Tejeira. Op. cit. Págs. 7-8.

de ser responsable. Una situación accidental llevará a la narradora a crear formas de ironía verbal o intencional, como una forma de liberación de la angustia. La impotencia del hombre ante las situaciones de la vida y de la muerte lo han llevado a canalizar este sentimiento mediante el humor, aunque no sea más que una breve manifestación. Nadie tiene dominio sobre lo absoluto, pero la risa nos hace poderosos ante la tragedia. María de los Angeles Pérez, crítica y teórica costarricense, busca el sentido filosófico de esta manifestación:

...la palabra no puede nada contra la muerte, el reír la desplaza, el reír está más allá del decir, es anterior a la palabra y la atraviesa, pertenece más al deseo, a lo pulsional, que al sistema.³³

La ironía objetiva desde su forma de ironía verbal o intencional surge de la ironía situacional o accidental. La narradora crea una analogía entre el ascensor y un féretro e incluye un dicho popular referido a la muerte, a la par del momento trágico. Esto contribuye a lograr la burla, a romper con la comparación funesta:

Esto es algo así como estar muerta, conscientemente muerta, el día de mi muerte. Cerraron la caja, y soy la que está allí, a lo largo, a lo ancho, a esto le llaman pelar el bollo, y ¡tan buena que era!, sí, porque no hay muerto malo.³⁴

No sólo se refiere a la muerte con una definición popular altamente burlesca, además incluye reflexiones irónicas sobre la actitud convencional frente a la

³³. María de los Angeles Pérez Iglesias. "Ironía, dependencia y humor en la producción significativa latinoamericana". *Revista de filología y Lingüística* N° 9. San José: Universidad Nacional de Costa Rica. 1983. Pág. 17.

³⁴. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 8.

reputación del difunto. La narradora también se vale de la acumulación de términos sinónimos e incluye la clasificación de ataúdes, para que surja victorioso el de metal (entiéndase ascensor), a pesar de la cualidad contradictoria de mantener al muerto como un extraño a la naturaleza efímera de la carne que debe desintegrarse en la tierra:

No quiero estar sentada en este sarcófago donde se consume la carne. Un sarcófago de metal, tan duro como la piedra (...) Ataúd, nicho, tumba, sepulcro, catafalco, pudridero... y el tamaño de las cajas funerarias, seis, siete pies, ocho, cuánto, según el tamaño, y se dan en todos los tamaños, en todas las categorías: de metal, para que demore más la desintegración, para que no entre la humedad de la lluvia, para que el muerto sea aún más extraño a su propia tierra; de madera, las hay de diferentes clases, de caoba, más consistentes -nunca como el metal- de cedro de pino -las más débiles- con esas sí que al poco tiempo se reconoce la lluvia...³⁵

En ocasiones, mientras se va leyendo, se siente la impresión de un discurso análogo a un anuncio publicitario o al de un vendedor ambulante que va describiendo la variedad del producto y sus cualidades. El discurso narrativo se enmascara y se aleja a través de la voz de la narradora. La ironía verbal u objetiva surge de la ironía subjetiva producida por el estado de ánimo de la protagonista.

Uno de los conceptos utilizados para definir o comprender la formulación de la ironía es el de **distanciamiento**. Este término es definido a veces como la afloración de la conciencia (de tomar conciencia) o como la ironía misma, puesto que se interpreta en el recurso un impulso ético que produce el cuestionamiento del sistema. El ironista alcanza el distanciamiento necesario para observar desde fuera. Para Jankelevitch la conciencia es echarse atrás, es sinónimo del alejamiento que

³⁵. Idem.

permite mirar los hechos y dirigirse a ellos con la actitud irónica; "la conciencia es un desquitarse del objeto al que se aplica, y en este sentido es la fuerza del débil" ...³⁶

Para los teóricos, involucrar la conciencia significa ausentarse, que no debe interpretarse como cerrar los ojos ni ser indiferentes, sino cambiar de perspectiva, tomar distancia, para desarrollar la ironía verbal o intencional, separándose por tanto del dolor:

...la alternancia de las preguntas y respuestas permite, en el diálogo socrático, desarrollar un análisis irreverente de las ideas; fragmentando el discurso compacto, el pensamiento aprende a mirar a derecha e izquierda (...) De este modo la ironía introduce en nuestro saber el relieve y el escalonamiento de la perspectiva.
37

En la obra *Sin fecha fija*, como ya se ha indicado, se emplea el punto de vista del narrador protagonista como forma predominante, por lo que hablar de distanciamiento como recurso que emplea el narrador para separarse de los acontecimientos es diferente en una obra donde narrador y protagonista son dos entes o creaciones literarias completamente distintas, aunque provengan de la misma fuente: el autor. En otros discursos literarios se puede apreciar ese fenómeno de distanciamiento mediante dos fuentes de ironía posibles: la ironía del narrador y la ironía del personaje. Muchas veces el discurso verbal del personaje despliega ingenuidad o cerrada ignorancia (creada por el punto de vista del narrador), mientras que el narrador se dirige al narratario para dejar escapar su

³⁶. Vladimir Jankelevitch. Op. cit. Pág. 20.

³⁷. Idem. Pág. 21.

disconformidad contra la manera de ser del personaje.

Este es el caso del cuento "***Cabecita blanca***", (de la colección **Álbum de familia**) de Rosario Castellanos, donde la narradora omnisciente comparte la narración en estilo indirecto. Acerca de esto se refiere Aralia López, estudiosa de la ironía en la obra de la renombrada autora mexicana:

Así, sigue el pensamiento de Justina que a manera de monólogo interior reconstruye el pasado y narra el presente. De la misma manera, a través de Justina, quedan caracterizados el marido, los hijos, su madre, su hermana soltera y los demás personajes. El discurso se organiza alrededor de un ironía situacional que plantea dos versiones de la realidad, paralelas, que se oponen: una la que ve y quiere ver Justina; y otra, la que revela la narradora acentuando los aspectos objetivos que Justina suprime o malinterpreta.³⁸

En *Sin fecha fija*, como en *La muerte de Artemio Cruz*, (aunque de distinta manera) el narrador se desdobra. Esto le permite distanciarse de los acontecimientos narrados por la primera persona, quien narra la historia, para recriminarse o autorrecriminarse en segunda persona; para recordarse a sí misma, irónicamente, los supuestos errores cometidos. Mediante este enfoque se narra a sí misma (como recordándole -recordándose) y al lector gran parte de la historia y sus consecuencias. Se constituye en narradora y narrataria. El desdoblamiento narrativo llega a ser tan intenso que fusiona en un mismo discurso una voz en segunda persona que se narra a sí misma pero que en realidad repite el discurso de alguno de los personajes, que se quedó en su subconsciente como si fuese suyo:

Tenías cinco años, cuatro..., eras una niña pequeña, flaquita, feíta, y tía, esa tía solterona que te crió, te llevó a la escuela de aquellas monjitas: porque son

³⁸ Aralia López. "La vida `no' es un espejismo de merengue y fresa"(Análisis de "Cabecita Blanca", de Rosario Castellanos) en *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. 1992. Pág.129.

las que mejor te pueden educar, porque eres una niña muy mala.³⁹

La voz del narrador en segunda persona no sólo le narra o le recuerda los hechos a la protagonista, básicamente interpreta la visión que los demás tenían de ella y los argumentos utilizados por los familiares. En otra dimensión más profunda, incluye la recriminación y la culpa que pasó a formar parte de la visión que ella tendría de sí misma.

El rol de esta segunda narradora no es sólo percibir cómo era visto el personaje para responsabilizar a los otros por la visión que la protagonista tiene de sí misma; también debe cuestionarla por los errores que sí dependen de ella. En el análisis de *La muerte de Artemio Cruz*, Jonathan Tittler se refiere a ese desdoblamiento como subversivo: "El rol subversivo del Narrador II es hacer aflorar el pasado, el presente y el futuro, de modo que le reste a la conciencia el privilegio que ésta irresponsablemente le confiere al presente."⁴⁰

2.1.3. LA CONFORMACIÓN DEL (OS) PERSONAJE (S) EN EL MUNDO DE LA IRONÍA

Isis Tejeira nos enfrenta a una novela donde los personajes carecen de nombres. Algunos son identificados por el parentesco (tía, hermana, prima, novio de

³⁹. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 11.

⁴⁰. J. Tittler. Op. cit. Pág. 41.

la hermana, etc.), mientras que la protagonista-narradora jamás se nombra a sí misma ni es nombrada por nadie. El título de la novela (*Sin fecha fija*) puede ser una clave para indicar que los personajes pueden ser cualesquiera de los que conforman la sociedad de una u otra región donde las condiciones alienantes sean similares. Esta es la primera ironía literaria: la novela se parece a la vida y la vida se parece a la novela en ambientes y tiempos circulares y universales, pues pueden ajustarse a diversos espacios.

Si bien la caracterización de los personajes también depende de la voz narrativa, por cuestión metodológica se prefirió hacer un apartado que nos permitiera acercarnos a los personajes desde toda la dimensión del discurso y desde la interpretación que pueda aplicarse al modo de actuar de éstos, aunque para lograrlo recurramos al enfoque narrativo.

Ella, la protagonista, es una mujer de una edad indefinida que probablemente ya rebasaba los cuarenta años el día en que se quedó encerrada en el ascensor, donde mediante el monólogo interior y un discurso fragmentado empieza a evocar su pasado. La caracterización del personaje empieza desde la etapa adulta donde vemos sus reacciones ante el miedo y la angustia de quedarse encerrada en el ascensor: llora, grita, brama, aúlla, golpea. Pasa del estado de terror al del autocontrol. Se habla a sí misma, procura calmarse y entretenerse con distractores superficiales: los cigarrillos, el estudio del destino en las barajas, actividad que denota parte de sus inclinaciones y su forma de actuar frente a los acontecimientos. En repetidas ocasiones se repetirán las escenas en que las imágenes de las barajas le depararán más desgracias.

Desde su niñez, la protagonista está marcada por la culpa. Su madre muere al nacer y este hecho es recalcado en el discurso repetidas veces, del mismo modo que su presencia como una pesada carga para la "tía, tía" que tomó la responsabilidad de criarla.

Voy a morirme aquí, atrapada en este infierno, y me ha salido la baraja del diablo, por tu casa, la muerte, boca arriba, boca abajo, por ti murió tu madre, murió de parto, parto, parto, y pobre tú, le decían las vecinas a tu tía solterona beata, tener que hacerte cargo de esta responsabilidad, y tú, con tus ojos muy abiertos, por tu suerte y por tu porvenir, enterándote de que tu vida le costó la muerte a tu madre, sí, siempre la baraja de la muerte, pares, nones, y por tu pasado remoto estaba el diablo, igual que ahora, y por tu porvenir, un largo, larguísimo y silencioso camino de tierra, pesado, triste, seco, y la catástrofe.⁴¹

La repetición de términos, las contraposiciones y la acumulación de adjetivos le imprime al texto narrativo un carácter onírico. El fluir de la conciencia del personaje que se atormenta a sí misma con recriminaciones nos revela a un ser que vive en un mundo de ironías donde predomina más el dolor que el humor, donde la burla es amarga. Sólo el juego de palabras y la adopción de la terminología astral empleada por los adivinos alivia al lector de la visión trágica de la niña que se siente culpable por los comentarios indiscretos de los mayores y por hechos que van más allá de su capacidad del mal (parto, parto, parto... por tu casa, por tu pasado por tu porvenir). Con estos recursos conforma la ironía verbal o intencional y aleja el texto de una composición de realismo social para convertirla en la caracterización de personaje de una novela postmoderna.

La narradora protagonista consigue suficiente distanciamiento como para

41. Isis. Tejeira. Op. cit. Pág. 12.

alertar al lector para que emita sus propios juicios sobre si la protagonista debe sentirse culpable o no. Al respecto J. Tittler expresa que en muchas partes del discurso "el lector es puesto en guardia para que sea crítico con el narrador, quien no es consistentemente confiable ni está bien informado".⁴² Ese "no estar bien informado" indica la falta (intencional) de capacidad de recepción objetiva que puede tener el narrador, máxime cuando lleva la voz del protagonista, y debe asumir la personalidad falible que intenta proyectar.

El personaje protagónico crece dentro de esta historia y ante nuestros ojos como un personaje angustiado. Para que la angustia se afiance debe encontrar las condiciones adecuadas, y desde la niñez, la vida familiar y escolar de la protagonista proyecta miedos, castigos, diablos, infierno, tentaciones y afines. Sören Kierkegaard asocia la angustia a la inocencia como consecuencia de la ignorancia y establece que esa inocencia lo determina espiritual y psíquicamente: "La inocencia es ignorancia", nos dice, y se refiere a las contradicciones de inocencia y culpabilidad no sólo de quien la sufre sino de quienes la interpretan.⁴³

...Quien se hace culpable por angustia es inocente: no fue él mismo, sino la angustia, un poder extraño que hizo presa en él, un poder que él no amaba, del cual, por el contrario, se apartaba angustiado; y sin embargo es culpable: se había hundido en la angustia, a la que amaba a la vez que le temía, o hay en el mundo nada más ambiguo que esto.⁴⁴

La misma oposición interior que sufre el personaje para alejarse o replegarse

⁴². J. Tittler. Op. cit. Pág. 34.

⁴³. Sören Kierkegaard. *El concepto de la angustia* 5ªe. Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A. 1959, Pág. 42.

⁴⁴. Idem. Pág. 44.

en su angustia es la que sienten él, los demás personajes que lo rodean y los lectores para establecer su culpabilidad: no es culpable, es una víctima, pero a la vez es culpable de hundirse en su angustia. "De la angustia no puede huir porque la ama; amarla no puede propiamente, pues que le huye", sigue diciendo Kierkegaard. ¿No es ésta una ironía del mundo interior del hombre? ¿No es ese decir, actuar y proceder contrariamente, una emulación de la definición estética de la ironía como recurso? Nuestra protagonista recorrerá todos los niveles de la angustia con el "mea culpa" en los labios. Esta visión irónica se puede denominar como ironía de los sucesos o ironía accidental, no procede de una creación verbal preparada para establecer el choque intelectual, ésta es el producto de la asimilación de la realidad. Sin embargo, como la ironía es un recurso o una visión de mundo compleja, lo mismo que se aplica a situaciones, puede simultáneamente pasar al plano verbal y psicológico del personaje.

La protagonista de la obra de Isis Tejeira está marcada con el estigma de su madre como una mujer poco honorable, pues era amante y no esposa legítima. No conforme con llevar la cruz por "haber matado a su madre al nacer", la sombra de la reputación de su madre era motivo para que la clasificaran como "de tal palo tal astilla", o como "rama que crece torcida no se puede enderezar". Desde una visión paródica que lleva el determinismo a sus extremos, la protagonista parecía llevar, a juicio de las tías, una predisposición natural a lo inmoral o pecaminoso. Era culpable de antemano. La gran ironía de los sucesos es que jamás era vista como víctima sino como villana. Si estaba a punto de ser violada - por el novio de su hermana - era vista como acosadora o como provocadora, y además como envidiosa de la

suerte de su hermana. Incluso cuando era considerada posible víctima (cuando su jefe quiso abusar de ella), perdía el derecho a ser catalogada como tal porque ya había perdido la honorabilidad y por tanto no tenía nada que perder. Como en una visión alucinada, los familiares ven lo contrario de lo que acontece. La realidad le devuelve la imagen distorsionada de los espejos lúdicos de feria.

Desde su adolescencia, la ingenuidad (ignorancia) llevará al personaje a vivir distanciado de la posible maldad o inconsciencia de quienes la rodean. Es además, la última en enterarse de que sus sueños son el hazmerreír o la causa de lástima de quienes la rodean. En un discurso polifónico, la voz (marcada con el guión del diálogo) de la(s) interlocutora(s) se fusiona(n) una y otra vez con la segunda persona para narrar la forma en que el novio de la protagonista sólo se ha burlado de ella. La protagonista es narradora y narrataria de la evocación de su angustia de adolescente embarazada, mientras espera ingenuamente y se convierte en el blanco de los comentarios:

- Vaya, qué simpaticona, parece que ya lo probó, mírala qué caderoncita, y tu amiga que te invitó al cine se reía, y todas mirándote, mirándote, riéndose, riéndose por los largos pasillos de la escuela, todas riéndose desde las puertas de todos los salones, en todas las esquinas, mirándote, mirándote, pobrecita tan ilusionada, así mirándote con lástima, tu amiga tan simpática que te invitó al cine y las otras compañeras, comentando si se lo diremos o no se lo diremos, que él anda con otra..⁴⁵

El personaje - narrador comienza su desintegración a partir de la angustia provocada por el encierro y la consecuente rememoración de su pasado que la lleva a su crisis final. En *La muerte de Artemio Cruz* el personaje se recuerda a sí

⁴⁵. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 90.

mismo y evoca momentos en que era poderoso para luego compararse con lo que ahora queda de él. Su descomposición física es la descomposición de sus ideales. En *Sin fecha fija* la protagonista no tiene ningún punto de apoyo para comparar un pasado poderoso puesto que su vida siempre fue trágica. Su estado previo al accidente en el ascensor parecía ser el final feliz de un cuento de hadas donde la Cenicienta había encontrado, si no a un príncipe, por lo menos a un hombre "bueno" que la sacó de San Blando "el pueblo que no tiene cuando", que le dio el "de" necesario que los convencionalismos exigían para prestigiarla como señora casada: "es bueno que lo sepas de una vez por todas, cuando una mujer ha tenido un hijo sin casarse debe tener un DE aunque sea un DE de mierda".⁴⁶ La ironía verbal o intencional del tío se pone de manifiesto para dar paso al humor negro y a la reflexión sobre los parámetros que rigen nuestra sociedad. La capacidad de burlarnos de nuestra propia desgracia es el poder más grande que tiene la ironía pues nos permite postergar o aligerar la carga. La ironía expresada contra la protagonista es a la vez una ironía o burla que "sufre la familia" ya que el prestigio es satisfacción y signo de estatus social. En ocasiones la ironía es sólo una máscara que anestesia temporalmente el dolor o la vergüenza del ironista; en el momento cumple su cometido, aunque la situación dolorosa se mantenga latente. Jankelevitch reflexiona al respecto:

La conciencia irónica bromea con el mundo; pero ¿cómo podría no tener una elevada conciencia de sí misma, si ya no deja que el Ahora o el Esto, la dominen? Porque, si la conciencia se burlase de sí misma, ¿acaso no destruiría el propio instrumento de su burla? No se deja amedrentar, en eso consiste su fuerza, pero también su debilidad; es consciente en grado sumo, pero conserva vastas

⁴⁶. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 118-119.

zonas de inconsciencia; sensible por fuera, anestesiada por dentro...⁴⁷

El final feliz previo al accidente del ascensor es una de las tantas máscaras que se descubren durante la crisis final del personaje. El discurso narrativo nos revela un personaje frustrado, encerrado en un círculo vicioso. Los extremos de dolor y la ausencia de amor le anularon la capacidad de ser feliz. El matrimonio, la comodidad de su nueva casa y el respeto adquirido no pudieron borrar el dolor por el hijo que le fue arrebatado para que no manchara el nombre de la familia viviendo como madre soltera, ni tampoco la desilusión frente a la burla sufrida de su primer amor. No pudo olvidar, y no sólo porque la vida rutinaria y el desamor la rodeaban, también porque toda su angustia quedó guardada para desbordarse en algún momento de fragilidad. Otra ironía situacional o de los sucesos: a pesar de haber logrado cierto estatus, no alcanza la felicidad, porque en el fondo siente que no la merece, y porque no procede del ideal de amor de la protagonista. La evolución del personaje que externamente parece haberse superado espiritual y psicológicamente se ha deteriorado.

Las dimensiones de la culpa llevan al personaje hacia el masoquismo y la aniquilación. A pesar de tener las condiciones familiares externas para salir del infierno donde se educó y vivió, llega un momento (la crisis del ascensor) en que se da cuenta de que nada de lo que tiene suple su dolor y su soledad. De esta manera se niega a sí misma el derecho a ser feliz. Para Sartre esta situación se convierte en un vicio. Nos dice que el masoquismo es un fracaso y que el vicio es el amor al

⁴⁷. V. Jankelevitch. Op. cit: Págs. 23-24.

fracaso.

El masoquismo, como el sadismo, es asunción de culpabilidad. Soy culpable, efectivamente, por el solo hecho de ser objeto. Culpable hacia mí mismo, puesto que consiento en que mi alienación es absoluta; culpable hacia el prójimo pues le doy ocasión de ser culpable, es decir de echar a perder radicalmente mi libertad como tal.⁴⁸

Janquelevitch se refiere a la evolución de la ironía y le concede la capacidad de jugar y de atacar, tiene la capacidad de crear y de buscar su identidad estéticamente y puede a la vez destruir; puede tener una misión heurística o una misión aniquiladora; "después de Sócrates la ironía se estira hasta la blasfemia y hasta las peores exageraciones del radicalismo moral".⁴⁹

El masoquismo de la protagonista procede en esta fase del monólogo interior que tiende al autocastigo verbal-mental. Como en alguno de los personajes de Rosario Castellanos, hay ausencia de voces hacia los otros. La protagonista es la propia receptora de su discurso y por lo tanto de su desaliento. El examen interior la lleva a un punto extremo donde pasa de su anterior estado de desesperación por salir del encierro, al miedo de volver a encontrarse con la terrible realidad de su pasado trágico y su presente inútil y vacío. En un final paradójico, la ironía situacional vuelve a surgir expresando un signo de contradicción. ¿Para qué salir del ascensor después de redescubrirse a través de la terrible evocación de su historia? La oscuridad y el encierro que antes eran aterradores ahora se truecan en paz y alivio. La protagonista no sólo quiere quedarse en el ascensor, hubiese querido

⁴⁸. Jean Paul Sartre. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza Editorial. 1984. Pág. 402.

⁴⁹. W. Jankelevitch. Op. cit. Pág. 17.

tener uno en cada momento amargo de su existencia para esconderse del mundo:
 "¡Cómo amo la oscuridad!, ¡cómo me gusta estar aquí, en este ascensor donde
 nadie me ve!, ¡cómo me hubiera quedado en ese entonces, sin luz, como ahora,
 aquí en esta hermosa oscuridad"...⁵⁰

El descenso de la protagonista la lleva a esperar la muerte como único alivio
 al propio descubrimiento de sí misma; la protagonista se distancia para verse, para
 identificar en el espejo otra mujer desgredada distinta de sí misma, para
 reconocerse y a pesar de ello, o precisamente por ello, querer enterrarse consigo
 misma:

¡Oh, Dios, no quiero salir de aquí!, con todo y la sed y el hambre y la
 oscuridad, no quiero irme de aquí, con todo y el suelo viscoso, sucio de mí misma,
 sin aire ya, con todo y la mujer desgredada, enmarañada, toda despelucada que
 está aquí, conmigo, en el espejo viejo, descascarillado, muy cerca de mí, arrugada,
 contraída, marchita, con todo eso (...) No quiero salir porque casi violo al novio de
 mi hermana y mi jefe bilioso con los dientes atropellados hacia adelante frenando
 su lengua incontinente quisiera dar sus últimos retozos conmigo, porque se olió que
 había metido la pata, como los perros de San blando que no tiene cuando (...) porque
 los seres como yo estamos condenados desde nuestro nacimiento, sí, sólo
 quiero morir e integrarme a la tierra, al canto de los cocomones, a las raíces de los
 guayacanes, a la lluvia que caía y caía en el vacío, y sentir su calor húmedo sobre
 mí, desde este ascensor en donde quiero morir sin más ni más...⁵¹

La ironista, quien es personaje y narradora, ha cumplido el mismo papel de
 Sócrates en "El banquete": descubrirle a la interlocutora su miseria personal.
 "Sócrates es también el único capaz de hacer avergonzar a Alcibíades, el único
 capaz de hacerle comprender que para vivir así no vale la pena vivir."⁵² El efecto

⁵⁰. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 98.

⁵¹. Ídem. 122-124.

⁵². V. Jankelévitch. Op. cit. Pág. 13.

de las ironías de Sócrates sobre la conciencia de los atenienses hizo que éste se convirtiera en un tormento:

Sócrates es, por tanto, una especie de remordimiento encarnado para la ciudad frívola; la distrae, pero también la inquieta; es un aguafiestas" (...) a todos los lleva hacia el callejón sin salida, los hunde en la perplejidad de la **aporía**, que es el trastorno sintomático producido por la ironía (...); ¡estás confundido y hundes a los otros en la confusión! Una vez que han tomado conciencia de su ignorancia, un malestar inexplicable los atormenta: un malestar que nace de la contradicción, y que según el Platón del "Menón", prepara la reminiscencia.⁵³

En el caso de *Sin fecha fija*, el ironista es la propia protagonista y por tanto es ella misma (y la sociedad que la rodea) el blanco de sus ironías; de ahí que la **aporía** o efecto de la ironía sea sentir vergüenza de sí misma y pensar que una vida como ésta no merece ser vivida. Todo este enfoque no pretende llevar a la idea de que el ironista tiene como fin la aniquilación física de su víctima, sea ésta dirigida a otro o a nosotros mismos. El estado de perplejidad provocado por la ironía puede tener diversos resultados y éste, el desencanto de la vida misma, su efecto suasorio hacia la muerte, es sólo uno de ellos.

Los demás personajes significativos de esta obra (los que provocan tensión o alienación) son mirados, en su mayoría, desde una visión paródica o caricaturesca. En el monólogo interior del personaje y en el ejercicio de la retrospectiva, y por efecto del discurso fragmentado, éstos aparecen en ocasiones como seres de pesadilla. No se muestra descripción alguna; son los hechos o unas cuantas palabras asociadas a ciertos personajes las que proporcionan la clave para interpretarlos.

⁵³. Ídem.

Uno de los personajes más allegados a la protagonista es la tía que se encargó de su crianza. Siempre se refiere a ella como "la tía, tía que era como tu madre", estribillo que repite en el discurso en cualquier circunstancia, sobre todo cuando su tía no está siendo precisamente como su madre, sino todo lo contrario. Es la antítesis de una madre pues no prodiga amor, sólo crítica, y una formación rodeada de concepciones retrógradas y de falta de sensibilidad. Es esta tía la que decide regalar al hijo "sin padre" de la protagonista para evitar la vergüenza ante la sociedad de San Blando.

Su otra tía, la que la hospedó durante su adolescencia al dirigirse a la capital, es descrita como "tan fina y tan elegante", muy preocupada por las faltas a la moral que pudiesen ser descubiertas; por lo demás, le decía a su sobrina que podía hacer de su vida un tren donde montara a todo el que le diera la gana siempre y cuando no quedara en cinta.⁵⁴ La ironía se proyecta sobre su falsa moral y sobre sus anhelos de grandeza. Su familia se jacta de su prosapia y en ocasiones surgirá el recuerdo de los antepasados españoles que vinieron con Cristóbal Colón. Este elemento del discurso aparecerá a través del relato, siendo motivo de diversos enfoques irónicos. Para que recordara su origen paterno, la tía elegante le narraba: "-Nuestra respetable familia, que llegó con Cristóbal Colón, allá por 1492, en La Santa María, La Pinta, La Niña, y todas se casaron, pero claro, tú naciste con malas auras"..."⁵⁵. Para que evitara malas compañías, "su tía tía que era como su madre"

⁵⁴. Cfr. Isis Tejeira. Op. cit. Págs. 44 - 50.

⁵⁵. Idem. Pág. 45.

le decía que no se juntara con gente cualquiera, para referirse a una vecina:

"ellos no llegaron con Cristóbal Colón en La Santamaría, y la muy mosquita muerta lo ha hecho con el panadero casado, pero qué se espera, de tal palo tal astilla, puta la madre, puta la hija y puta la sábana que las cobija"...⁵⁶

La ironía surge de la voz de la tía y de la situación. Para el lector es ironía (situacional) contra la tía la alusión a su origen emparentado con los navegantes del descubrimiento. La ironía verbal o intencional surge de la terminología empleada por la tía para referirse a su vecina y para menospreciarla (estos mismos términos serán empleados contra la sobrina en diversas ocasiones). El lenguaje intertextual del refranero y de los dichos populares es de por sí cómico y corrosivo en ciertos momentos. El calificativo usado para madre e hija personifica a las sábanas. Rima, paralelismo, prosopopeya e ironía se suman en la ironía verbal y en la situacional.

Cuando la protagonista quedó embarazada sin haberse casado vuelven a surgir irónicamente los ancestros coloniales desde la voz aparentemente recriminadora de la segunda persona. Contrario a otras ocasiones en que el "tú" la acosa, aquí pareciera disfrutar junto al "yo", de la situación paródica de los tíos:

...todos guardaron silencio y tuvieron que comerse por tu culpa todos los barquitos de Colón: La Santa María en el que llegó tu más antiguo ancestro, La Pinta y La Niña, y la primera iglesia en Tierra Firme que ayudó a construir tu tatatatatarabuelo, y todo esto tuvieron que tragárselo, todo esto hubo que tragárselo y disimularlo, y la tía de la capital, tan elegante, tan fina, contribuyó enviando fajas para que te apretaras la barriga, no fuera que algún indiscreto aguaitara, en aquella casa de la finca...⁵⁷

⁵⁶. Isis Tejeira. Op. Cit. Págs. 48-49.

⁵⁷. Idem. Págs. 102-103

De la situación trágica de la protagonista surge la ironía verbal contra la preocupación familiar. Aunque se pone de manifiesto el sentimiento de culpa en el que se debate el personaje, no deja de ser tragicómico el modo en que la narradora hace caer los aires de grandeza de los tíos, mediante la metáfora, los diminutivos y el uso de voces populares (aguaitara) que no sólo caracterizan al personaje sino que tiene la cualidad de provocar el humor.

El tío es caracterizado como borracho y soez, riéndose siempre a carcajadas o vociferando contra los actos inocentes, los cuales tenía de morbosidad. En realidad toda la familia tenía deseos de aparentar o figurar. Su preocupación por el qué dirán los llevaba a excesos de aparente moralidad que los hacía ver el pecado y el mal constantemente y en todos los actos de la protagonista desde su niñez. A pesar de la aparente moralidad de la tía tía, la embriaguez del tío no es cuestionada.

Su familia es racista, situación acorde con el estatus que querían mantener, se lo recalcan al describir el hijo que había tenido sin casarse:

Al menos tuviste cabeza y tu hijo te lo hizo un blanco, porque salió bien blanquito, al menos has mejorado la raza, porque si encima de todo hubieses metido la pata con un negro, la habrías hecho, pero al menos éste era un tipo blanco, fuerte, que tocaba guitarra y sería ingeniero con sus ojos negros, muy negros y ardientes, que te persiguieron para siempre en tu infierno.⁵⁸

"Tener cabeza", "mejorar la raza", "meter la pata" son frases del lenguaje figurado que forman parte del lenguaje oral y son dichos populares metafóricos que recogen la ironía verbal que procede del rol actancial del personaje de la tía. Nótese en la cita anterior, que el discurso en segunda persona que representa las

⁵⁸. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 105.

recriminaciones de la tía, pasa sin previo aviso al desdoblamiento de la segunda voz de la protagonista cuando identifica los rasgos distintivos del padre del niño y deja establecida su situación interior (en tu infierno).

Otros personajes significativos son las monjas. La escuela religiosa es presentada mediante imágenes torturantes y paródicas. La educación y la formación de valores se conseguían mediante la provocación del miedo al pecado y al infierno.

Este enfoque le hará evocar a la protagonista no sólo las imágenes de diablos y ángeles de los catecismos de otras décadas, las monjitas también tienen su espacio de pesadilla, al que se une la aliteración de las eses para dejarnos una imagen siseante y paródica del personaje:

...miras a esa mujer enorme, alta, gorda, mofletuda, sudorosa, las gotas de sudor cayéndole, a ella también, resbalándole por los cachetes, por la comisura de los labios, cayendo sobre la toga blanca, sudándola, sacándose un pañuelo de la manga, todo sudado, limpiando sus gruesos anteojos con el pañuelo sucio, porque aquí sí se ensucia todo...⁵⁹

Las cultísimas monjitas, como las define, insistían en obligarla a escribir con la mano derecha, porque la zurda era la mano del diablo. Esta concepción mostraba la ignorancia en materia educativa que influía en padres y educadores hasta hace poco tiempo.

El discurso literario en primera, segunda y a veces en tercera persona se ocupará más de las acciones que de la descripción física de personajes. Generalmente éstos son reconocidos por un estribillo que la narradora emplea para introducirlos, o la referencia a algún aspecto físico (como el pelirrojo). Sólo el

⁵⁹. Isis Tejera. Op. cit. Pág. 13.

pintoresco personaje de Blacamán recibirá un nombre específico que seguramente no es su nombre sino tan solo un apodo. Las acciones de este personaje se muestran intencionalmente de manera confusa; esconden una experiencia de miedo y angustia de la niñez de la protagonista porque le recuerdan un cuarto de castigo, el cuarto de las escobas de Blacamán. Los personajes son evocados por la narradora-protagonista bajo una mirada que los muestra deformados y caricaturescos por el propio peso de las acciones que más reitera la voz narrativa. Todos son personajes de pesadilla donde crecen abrumadoramente los defectos, para crear el ambiente psicológico y el monólogo interior que descubre el estado de degradación de la protagonista.

2.1.4. EL LECTOR FRENTE A LA IRONÍA

Son muchos los planteamientos teóricos acerca de conceptos como narratario, lector real, lector explícito, lector implícito. Este análisis pretende evitar la profundización de tales aclaraciones para no desviarnos del tema fundamental. El aspecto que interesa aclarar va dirigido a la comprensión de la ironía por el lector, según las claves que proporciona el narrador y según los elementos que le sean familiares al lector en general. Es por ello que Graciela Reyes plantea que "la ironía es un fenómeno pragmático: sólo se percibe en contexto, y depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor".⁶⁰ Esta

⁶⁰. Graciela Reyes. *Polifonía textual*. Madrid: Editorial Gredos.. Biblioteca Románica Hispánica. 1984. Pág. 154.

la define como una "implicatura" donde son necesarios ambos para hacer realidad el texto, es decir, que el lector está implicado en la realización del texto irónico.

Desde la óptica de la teoría de la recepción, las respuestas (...) no pueden derivarse únicamente del texto: el lector debe actuar sobre el material textual para producir el sentido. Wolfgang Iser sostiene que los textos literarios siempre contienen "huecos" que sólo el lector puede llenar. (...) El acto de la interpretación es necesario para rellenar este vacío. Un problema para esta teoría deriva del hecho de si es el propio texto el que provoca el acto de interpretación por parte del lector o si son las estrategias interpretativas de los lectores las que imponen soluciones a los problemas planteados por el texto.⁶¹

El acto de interpretación de la obra literaria depende no sólo del narrador y las claves de interpretación que éste procure incluir en el texto; también depende del nivel cultural del lector y de factores tan importantes como la edad, los intereses comunes, y la relación del contexto cultural literario con el del lector. No tuvo el mismo efecto *La Divina Comedia* para los lectores de la época contemporánea a su publicación, que la que tiene en la actualidad. El humor y la ironía que produjo risa o disgusto al ver a los contemporáneos de Dante en los distintos lugares del Infierno, no significa nada para los lectores contemporáneos; sólo nos imaginamos cómo pudo haber sido; sin embargo, la ubicación de personajes reales o ficticios conocidos por su imagen universal provocan otro efecto por ser más familiares.

En la obra de Isis Tejeira hay un mundo intertextual (que se analizará más adelante) referido a la publicidad y a las canciones de la época que poco significan para los lectores adolescentes. Sin embargo, para quienes conocemos la letra de

⁶¹. Raman Selden. *La teoría literaria contemporánea*. 2ª e. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. 1996. Pág. 130.

algunas de estas canciones, y los estribillos de varios anuncios, la risa, el humor y la ironía afloran y establecen todo un mundo de relaciones que para el lector pueden ir desde evocar épocas pasadas (o tararear estas canciones), hasta reímos de la forma ingeniosa en que la voz narrativa inserta fragmentos de canciones en situaciones trágicas de la obra.

Otro aspecto donde el narrador y el lector están relacionados es en el descubrimiento de códigos que el narrador oculta intencionalmente, lo que hace especular e interpretar o malinterpretar situaciones que luego pueden ser aclaradas o no.⁶² El discurso fragmentado de *Sin fecha fija* le permite al narrador adelantar información sin explicar su procedencia, lo que nos hace interpretar de maneras diferentes a medida que se lleva a cabo la lectura. En diversas ocasiones la protagonista reproduce las palabras de "alguien" que procura calmarla ante su miedo: "calma, pequeña, calma, que nadie dirá nada, calma, relájate, y yo temblaba de pavor"....⁶³ Las situaciones de abuso en las que ésta se encuentra nos llevan a preguntarnos si será Blacamán, el personaje al que temían en el colegio por estar relacionado con el cuarto de las escobas, el cuarto de castigo. En otras ocasiones se puede pensar que se trata del novio de la hermana, quien intentó violarla (aunque para la tía, tía significara lo contrario); puede ser el novio que logra su ingenua entrega, o bien el jefe cuyo acoso provocará el rechazo y el consecuente

⁶². A esa posible interpretación o sobreinterpretación se refiere Umberto Eco en la obra que lleva este mismo nombre (*Interpretación y sobreinterpretación*). Este es un riesgo que no puede controlar el autor, ya que en cierta medida, si bien es cierto que se debe procurar la objetividad del texto, en muchas ocasiones nos encontramos con lectores fantasiosos que van más allá de lo que el autor nos ha querido decir.

⁶³. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 18.

despido. Una de las opciones más creíbles es que una de sus voces interiores trate de calmar sus miedos.

En otras partes del discurso la ironía intencional es obvia por emplearla en temas universales que son del dominio general, lo que garantizará la decodificación del lector. Las referidas a la religión, a los aires de grandeza de sus tías y tío. Al referirse a los bailes de su último año de educación secundaria la protagonista expresa que "todos movían el esqueleto sin dejarle el más mínimo espacio al ángel de la Guarda, todos tan elegantes lustrando hebillas." ⁶⁴ Aunque haya lenguaje connotativo, se deduce que hasta un lector inocente entiende que si las parejas bailaban sin dejar espacio al ángel de la Guarda y lustrando hebillas, quiere decir que bailaban sin recato, uniendo sus cuerpos sin mantener la distancia que tradicionalmente le exigían a los estudiantes en los bailes escolares.

Al referirse a este tema, Jonathan Tittler plantea que la obra *Tres tristes tigres* y *La traición de Rita Hayworth* localizan su ironía entre el lector y los narradores de la obra, pues ésta tiene sentido en la medida en que el lector decodifique los elementos que intencionalmente han sido colocados para su interpretación, ocultando o adelantando detalles, o buscando el lenguaje que el cine y la publicidad pueden proporcionar para conformar el juego intelectual. De manera concluyente se podría decir que generalmente las obras irónicas tienen diversas clases de ironía, unas que dependen exclusivamente de la capacidad de interpretación del lector; otras que son obvias y dependen de la claridad intencional

⁶⁴. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 83.

del narrador. En ocasiones algunas permanecerán inadvertidas, en otras ocasiones la sobreinterpretación nos permitirá encontrar rasgos irónicos de los que ni el mismo autor ha tenido conciencia, por ser parte de la personalidad del autor y que en ocasiones le transmite a la voz narrativa creada.

Aunque Jonathan Tittler se refiera al lector en el apartado de la ironía estática, todo lo planteado tiene validez para su estudio de la ironía cinética, puesto que la situación es la misma: el lector debe decodificar el discurso, sea éste producto del punto de vista narrativo, de la creación del personaje, del juego o de la fragmentación del discurso.

2.2. IRONÍA CINÉTICA

Jonathan Tittler estudia bajo el nombre de ironía cinética⁶⁵, la relación entre la ironía y la comedia, estudia la fragmentación como forma de ironía y la relación entre la ironía y el juego. Gran parte de sus fundamentos teóricos están basados en

⁶⁵. El término cinética es definido en el diccionario de la siguiente manera: Fís. Rama de la mecánica que estudia el movimiento introduciendo el concepto masa en la cinemática (parte de la mecánica que estudia el movimiento en sus condiciones de espacio y tiempo). Adj. Relativo al movimiento. Arte. Tipo de arte en el que se inscriben obras bi o tridimensionales que presentan un movimiento real u óptico. El término cinética se incorpora al léxico artístico en 1955, en la exposición conjunta de Calder, Agam, Vasarely, Soto, Bory en la Galería Denise René. Se deduce aquí, que aplicado a la ironía, este análisis busca interpretar la ironía como fenómeno verbal y el discurso mismo como productor de ironía mediante el juego y la fragmentación.

los estudios de Jankelevitch acerca de la ironía. La concepción de ironía cinética es aplicada por Jonathan Tittler en el estudio de *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa, de *El libro de Manuel*, de Julio Cortázar, de *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, de Isaac Goldemberg, y en las obras más representativas de Gabriel García Márquez.

La concepción de ironía cinética se aplica con mayor énfasis al protagonismo del texto literario, ya que plantea la idea de que la ficción es principalmente un fenómeno verbal. Tittler cita a Ortega y Gasset, quien se refiere a ciertas obras literarias que "viven más por su forma que por su tema"⁶⁶. Grandes obras de la literatura contemporánea han sido objeto de estudio por sus estructuras neobarrocas. A partir del denominado Boom hispanoamericano o desde la narrativa de vanguardia y de postvanguardia, los estudios teóricos se han deslizado sobre la forma del texto literario no sólo para analizar en ellos sus estructuras experimentales, también han logrado relacionar la forma con el fondo como una continuidad de sus temas centrales. De alguna manera el protagonismo del texto busca trasladar al lenguaje la agonía trágica del protagonista o de la sociedad que describe. Esta forma de ironía cinética o de ironía en movimiento es aplicada al texto de Isis Tejeira pues permite analizar la función de la fragmentación, cómo ésta se funde con la intertextualidad y cómo es parte de la conformación de lo grotesco.

⁶⁶ José Ortega y Gasset. *Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa Calpe, 1969 (1925) Pág. 180. Citado por Jonathan Tittler en Op. cit. Pág. 264.

2.2.1. LA FRAGMENTACIÓN DEL DISCURSO COMO GENERADOR DE IRONÍA

Sin fecha fija tiene como característica formal la fragmentación del discurso. A través de un monólogo que se desdobra en distintas personas gramaticales hace un recorrido discontinuo en el tiempo y en el espacio. El lector se ve obligado a reconstruir una y otra vez los lazos temáticos y la memoria debe unir acontecimientos previos que luego se relacionarán para deducir hechos o comprender situaciones vividas por la protagonista. Esta circunstancia es plenamente irónica. No es una manifestación de la denominada ironía verbal o intencional que generalmente está focalizada en un punto específico y que puede señalarse en uno u otro fragmento. En este caso la fragmentación toma forma de ironía subjetiva y es la resultante de la ironía de los sucesos: "La ironía, de los sucesos, depende (...) de cómo se ve el sujeto en un determinado contexto"⁶⁷. El discurso manifiesta el conflicto existencial de la protagonista frente al mundo no sólo en sus palabras y en su estado psicológico, el discurso caótico es una forma de traslación del mundo interior del personaje al fenómeno verbal. Si bien en el apartado de la ironía estática se habla de cómo se ve el personaje a sí mismo, por el contenido temático del discurso, en este apartado se trata de mostrar cómo la

⁶⁷. Jonathan Tittler. Op. cit. Pág. 15

forma y el cinetismo o movimiento del discurso son el espejo cóncavo donde la realidad del personaje se presenta de manera convulsiva:

"De acuerdo a Yankelevitch, la obra de arte irónica está siempre en un estado convulsivo a mitad de camino entre el ser y la nada y su unidad reside, paradójicamente, en la generosa heterogeneidad de sus componentes."⁶⁸

Si la única forma irónica surgiese de la interpretación del contenido de la trágica historia de la protagonista de *Sin fecha fija*, la fragmentación del discurso sólo sería un experimento formal. Su análisis desde la perspectiva de la ironía nos descubre que la fragmentación contribuye al distanciamiento de la narradora para que tanto ella como los lectores la vean tal y cual la han transformado los hechos vividos. Jonathan Tittler se refiere a esta forma de ironía en el análisis de la obra *La vida a plazos de Jacobo Lerner*, de Isaac Goldemberg:

"En el sentido que el lector está sujeto a un arsenal de fragmentos de texto dispares, la obra va más allá del mero recuento del patético caso de don Jacobo al recrear también su desconcertante experiencia."⁶⁹

Tittler expresa, acerca de esta obra, la forma en que este autor mantiene analogía con Severo Sarduy, para expresar parte del mensaje a través de la propia elaboración del discurso:

Siguiendo el ejemplo de otro escritor desarraigado, el cubano Severo Sarduy, quien en *Cobra* dice "Escribir es el arte de la elipsis", Goldemberg ha tejido el texto de retazos prestados. El collage verbal resultante constituye un ataque sistemático a las nociones de totalidad, continuidad y significado.⁷⁰

⁶⁸ J. Tittler. Op. cit. Pág. 202.

⁶⁹ J. Tittler. Op. cit. Pág. 267.

⁷⁰ J. Tittler. Op. cit. Pág. 208.

La obra de Isis Tejeira muestra un discurso fragmentado no sólo por el orden disperso de los acontecimientos. La autora dota a su narradora de la capacidad de incluir material intertextual musical, periodístico y publicitario de manera intencional.

⁷¹ La discontinuidad del discurso permite, además, la yuxtaposición de material humorístico con situaciones verdaderamente trágicas. Lo humorístico *per se*, se une al humor provocado por la mezcla de lo incongruente. Al leer una novela como ésta, donde los párrafos interminables son intencionalmente enemigos de una puntuación rigurosa, donde se desborda el dolor y la ironía cruel, el espacio para la risa se convierte en alivio para el lector y le permiten cierto distanciamiento: "pasajes de naturaleza cómica alivian la novela espantando el maldito pathos" ⁷², no sólo para el lector, sino también, de alguna manera, parecen disminuir la tensión de la narradora-protagonista, y le conceden el mérito que se le concede a Sócrates. Es el equilibrio concedido a la ironía:

La "zona de incertidumbre psicológica" en la que vive esta figura proteiforme ha sido batida por Jankelevitch (1987) [1950]: la ironía es el 'deshincharse' del énfasis y de la seriedad; quiere inducirnos a redimensionar el mundo y a nosotros mismos, pero no es superficialidad ni futilidad, sino más bien pudor, mezcla de risa y llanto. El prototipo del irónico es Sócrates, que derriba la ostentación vana, que ayuda a la vez que pone dificultades; es huidizo, imprevisible y prudente, escoge el camino de la reserva y no el de la insolencia burlesca que conduce al sarcasmo.⁷³

Otro de los puntos analizados por Tittler, al hablar de fragmentación en la

⁷¹ No se han incluido citas del material intertextual porque hay un apartado especial para estudiar este contenido.

⁷² J. Tittler. Op. cit. Pág. 209.

⁷³ Bice Mortara Garavelli. **Manual de retórica**. Madrid: Ediciones Cátedra. 1991. Pág. 191 - 192

obra de Goldemberg, es el título. **La vida a plazos de Jacobo Lerner** es ya una proyección fragmentada. Y en **Sin fecha fija**, ya desde el título se muestra el distanciamiento y la discontinuidad del tiempo. La frase "sin fecha fija" nos muestra un espacio sin tiempo donde ubica el personaje creado por Isis Tejeira, y donde "los recuerdos de la propia vida se van presentando sin fecha fija, en asociaciones rápidas entremezclando sucesos de cronología distinta".⁷⁴ Aunque la época puede deducirse por elementos intertextuales y por el tipo de educación recibida, el factor tiempo se congela en el ascensor y en la mente de la protagonista. Es por ello también que ninguno tiene nombre. El ascensor es el marco situacional donde se entrecruzan todos los miedos acumulados. Puede plantearse que esta forma discursiva es hasta cierto punto la imitación del mundo interior del personaje principal. Es la metáfora del cronotopo. Es la historia de una mujer, de las muchas que hay, alienada y golpeada por un sistema, por la educación y por una familia que lejos de promocionarla la hundió en el desamparo de donde ella jamás logró salir, pese a los acontecimientos "favorables" posteriores, que aparentemente pudieron apartarla de su destino trágico. Pero la memoria de los hechos es la creadora de un discurso fragmentado donde el monólogo interior descubre la máscara que llevó la protagonista hasta el momento de la crisis que la llevó a revivirlo todo.

La historia está dividida en siete apartados narrativos sin título ni enumeración, sólo un espacio en blanco marca el principio de cada estructura. Las

⁷⁴. I. Barragán de Turner. Op. Cit. Pág. 76.

primeras seis partes inician siempre con la memoria de la protagonista en su situación angustiosa en el ascensor, para terminar con la recreación de alguno de los momentos significativos de la historia evocada. El séptimo y último apartado llevan una estructura inversa: inicia con el recuerdo de los momentos de silencio y miedo que la rodearon cuando le resultó imposible comunicarse con el joven que la había embarazado, quien inició el proceso de rechazo y alejamiento acostumbrado, para terminar en el presente, limitada al espacio del ascensor. Ante los acontecimientos, el silencio del ascensor se va convirtiendo en sinónimo de paz: le promete la tranquilidad y la muerte como un escape a su angustia. La fragmentación y la ruptura de la sintaxis del discurso no impiden un ritmo narrativo. Que las seis primeras partes inicien y terminen de la misma forma, para luego invertir el proceso en el apartado final, es un signo de ritmo y orden interno del discurso, pese a la fragmentación permanente ya establecida. Además, en cada apartado se va ampliando la información. En alguno de ellos la narradora deja fluir de su conciencia, información incompleta, avances que concluirán más adelante, en apartados siguientes.

La fragmentación del discurso de *Sin fecha fija* logra varios resultados: es muestra de distanciamiento; la discontinuidad y la yuxtaposición de elementos variados, el collage verbal se constituye, tal como se citó antes, en "un ataque sistemático a las nociones de totalidad, continuidad y significado". De esta manera se traslada al discurso parte del cinetismo que se desarrolla en la mente de la protagonista. El discurso fragmentado de Isis Tejeira se constituye en protesta contra lo establecido. Es una desmitificación de los seudovalores que sustentan el

matrimonio, la escuela, y la sociedad en general.

2.2.2. LA INTERTEXTUALIDAD AL SERVICIO DE LA IRONÍA

Este apartado va incluido dentro de la fragmentación del discurso puesto que la sola inclusión de elementos intertextuales, aunque éstos se ajustaran a un orden cronológico y sintáctico del discurso, son signo de fragmentación de la voz original para incluir las de otras voces. En la obra de Isis Tejeira, alejada de un orden lineal y caracterizada por un monólogo fragmentado, la intertextualidad pasa a formar parte fundamental de la narración. Es frecuente la yuxtaposición de elementos periodísticos de las crónicas sociales, las voces y jergas populares y el uso de anglicismos, los refranes y dichos populares, las canciones, los versos, el lenguaje publicitario y de los medios televisivos y radiales, y en ocasiones, hasta de graffitis. Todo el discurso novelesco es una muestra de lenguaje oral.

La intencionalidad del autor se marca en todos los elementos externos e internos de la obra. Desde el inicio, la autora incluye un elemento paratextual⁷⁵, para situar los acontecimientos:

CORO: Una generación no libera a la siguiente; un dios se encamiza con ella sin darle reposo.

* * *

⁷⁵. Aunque los elementos paratextuales no son considerados intertextuales, se analizan en este apartado porque son, como los intertextuales, ajenos al texto y cargados de intención.

CREONTE: Ya que tienes que amar, baja, pues, al fondo de la tierra a amar a los que ya están allí. ANTIGONA, de Sófocles.⁷⁶

El epígrafe de esta obra empieza por anunciarnos una ironía. Al hombre en general se le persuade de la necesidad de trascendencia para que construya un legado para las generaciones futuras, para que contribuya a su liberación; sin embargo, en la tragedia de Sófocles, el coro anuncia lo contrario. Las fuerzas adversas de los dioses no permiten reposo y cada generación deberá tratar de salvarse a sí misma. Por otro lado, Creonte es también portador de una ironía cruel y violenta. Ante el amor fraternal de Antígona y su afán de respetar las leyes ancestrales que se oponían a las leyes del gobernante, para enterrar a su hermano, éste le expresa que si tanto ama a su hermano vaya a amarlo a las regiones del Hades. La muerte es presentada como una solución irónica a la rebeldía que opone la lealtad familiar a la obediencia de la ley impuesta por Creonte.

La protagonista de *Sin fecha fija* pertenece a una generación y a un género sobre el cual se encarnizan las leyes sociales y religiosas. Ella deberá luchar para liberarse a sí misma como tendrán que hacerlo todas las generaciones de mujeres que la sucedan. Por otro lado, el dolor por el hijo arrebatado jamás le permitirá ser feliz nuevamente. La muerte se le revela, igual que a Antígona, como única opción y como una forma de unirse al ser que no conoció. El último rayo de luz portador de la muerte es personificado con la ternura que la llevará a un silencio que sólo será roto por el llanto de su hijo.⁷⁷

⁷⁶ Sófocles. **Tragedias de Sófocles**. Tomado del epígrafe de *Sin fecha fija*. Pág. 5.

⁷⁷ Cfr. Isis Teixeira. Op. Cit. Pág. 126.

Los elementos paratextuales e intertextuales son empleados con propósitos específicos. La forma en que las jergas profesionales, el lenguaje de generaciones o grupos, el lenguaje de la autoridad y el de la propaganda se entrecruzan en la novela, ha sido analizado por Bajtin y explicado por Graciela Reyes para referirse a la intencionalidad del texto:

El narrador literario cita -imita- variedades lingüísticas conservando sus formas e intenciones originales, pero lo hace con algún propósito y según reglas artísticas. Bajtin no llega a decir que toda citación es inevitablemente una desfiguración del texto original, pero su concepto de estilización incluye la re-contextualización, proceso que "pervierte" las citas. (...) Los lenguajes de la "heteroglosia social" son reflejos de ideologías: hablar de cierto modo es percibir y evaluar de cierto modo, y citar un modo de hablar, por lo tanto es citar -evocar, suscitar, reproducir- una ideología. En la narración literaria esos lenguajes, yuxtapuestos, dialogan, se contraponen, luchan entre sí.

Según Bajtin, la función de la novela es reproducir los conflictos entre ideologías que se producen en cada conciencia y en cada sociedad.⁷⁸

En la obra de Isis Tejeira hay contenido intertextual que permite interpretar la ideología de la sociedad de la que forma parte la protagonista. Incluso a través del lenguaje radial, televisivo y publicitario se puede deducir la influencia de estos mensajes en el personaje. Unida a esta interpretación, estos modos de hablar propios de la propaganda y de la música se constituyen en un discurso donde pueden interpretarse y conocerse formas de lenguaje de la época de los '70 y anteriores a esta década. Varios escritores hispanoamericanos se han distinguido por el uso de elementos intertextuales procedentes de los medios de comunicación, en una generación de autores que se ha caracterizado por el protagonismo del

⁷⁸. Graciela Reyes. Op. cit. Págs. 127 - 128.

discurso unido al juego, la parodia, la ironía y el lenguaje de la cultura popular: Guillermo Cabrera Infante, José Emilio Pacheco, Osvaldo Soriano, Manuel Puig, entre otros.

En los apartados siguientes se analiza de manera particular las formas, ejemplos y significados del discurso intertextual empleado en *Sin fecha fija*.

2.2.2.1. EL TEXTO DE LA CANCIÓN EN EL DISCURSO IRÓNICO

Uno de los elementos intertextuales más abundante en la obra de Isis Tejeira es el texto de la canción, considerados prototextos dentro del megatexto que es el discurso básico de la protagonista. Los primeros prototextos de esta naturaleza que aparecen son fragmentos de canciones religiosas en inglés: "Oh Mary conceived without sin, pray for us, pray for us. Oh Mary conceived withot si, pray for us who have recourse to thee" ⁷⁹. La canción en inglés no sólo es portadora de la construcción del ambiente religioso que crea la autora, es también el distintivo de la educación bilingüe de la protagonista y de su generación. La importancia del dominio del idioma inglés es manifestada de diversas formas explícitas y no explícitas. Por otro lado, la combinación del lenguaje español e inglés ha formado parte de la cultura de muchos panameños, ya sea por su relación con la Zona del Canal, por ser de origen antillano o bien por la educación recibida. Los estribillos y

⁷⁹. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 16.

las canciones burlescas entre compañeras también son en inglés:

...me querían encerrar en el cuarto oscuro por no saber la lección, con una bruja trapeador y un blacamán que me dio pastillas, y tuve tanto, tanto miedo, igual que ahora, sobre todo la vergüenza de aquel *shame shame double shame everybody knows your name* de mis compañeras de clase, una y otra vez. Recuerdas, queridita, saliste en fila -fingers on the lips- y fuiste a la casa y todos te vieron y comentaron la vergüenza atroz, y el diablo diabólico y los ángeles angélicos y quedé condenada al cuarto oscuro, a este ascensor en donde nadie me oye.⁸⁰

Las compañeras le cantaban a la protagonista (y a cualquiera de ellas que cayera en desgracia), para exhibir su vergüenza. Desde la infancia, la ironía y la burla forman parte de las relaciones interpersonales; y en el caso específico del personaje, ésta fue blanco de las burlas de sus compañeras con mucha frecuencia. Los recuerdos de esas canciones dejan un sabor amargo, a la vez que permiten interpretar su carácter atormentado. El discurso combina la letra de los cantos infantiles con las redundancias (ángeles angélicos, diablos diabólicos), con los cambios de punto de vista y con la superposición de planos donde el cuarto oscuro de su infancia pasa a ser el ascensor. La fragmentación es total y el texto de la canción burlesca se une a la situación del ascensor para producir las dos sensaciones trágicas: miedo y vergüenza.

La canción de las rondas expresa la voz intertextual de la ironía que se burla de la situación y que muestra una imagen paródica de la realidad:

Sí, ese día del examen final pasaste por su casa, y allí estaba él con ella,

⁸⁰. Idem. Pág. 17.

con la otra, con esa que era tonta, con la Reina que le coqueteaba a él y a otros, y tenía papá y mamá, y allí estaba en la terraza de la casa, celebrando todos juntos "materilerileló", porque ese oficio sí que le iba a gustar. Allí estaba ella, muy arreglada, tan gordita como tú, más que tú, amor, tú no eras la única. Este hijo mío tan sinvergüenza, tan mujeriego, y allí está ella...⁸¹

Al acostumbrado discurso fragmentado y polifónico se une un ingrediente que agrega un elemento carnavalesco a la imagen descrita. Sólo pone entre comillas el estribillo aliteracional, pero en realidad la forma intertextual se inicia desde "celebrando todos juntos 'materilerileló', porque ese oficio sí que le iba a gustar", que es una deformación de la ronda original. Sin embargo, nanas como "duérmete mi niña, duérmete mi amor" (P. 56) son empleadas para calmarse cuando se desespera en el ascensor y se invita a sí misma a dormir. Por otro lado, la tonada distintiva de un canal de televisión, (cantada por niños - personajes de caricatura denominados telerines) para indicar que era hora de que los niños fueran a dormir, es mezclada en una situación desagradable: "Tengo mucho sueño, 'vamos a la cama que hay que descansar' en este suelo viscoso, frío, hediondo"...⁸²

Otro es el efecto y la función de las canciones de moda. El mayor número forma parte del repertorio popular hispanoamericano que va desde las baladas románticas hasta las distintas variedades de la salsa. En ocasiones la voz de la canción se solidariza y se acopla a la idea expresada, imagen contraria a la de la ronda infantil antes comentada: "Y se ha filtrado un rayo de luz por la mínima, pequeñísima rendija que he hecho en la puerta (...) Fija la mirada en ese rayo 'como

⁸¹ Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 99.

⁸² I. Tejeira. Op. cit. Pág. 52.

un rayito de luna', pues, 'sin un amor la vida 'no se llama vida'".⁸³ La que pareciera ser una frase intertextual esperanzadora y hasta poética se convierte luego en cuestionamiento irónico frente a las pocas posibilidades que se atribuía para lograr el amor: "y para que 'la vida se llame vida' tiene que haber un amor, y tú flaquita, feíta, con tu ropa de remonta, ya sin encajes, y unos ojos demasiado grandes y admirados de la luz que se filtraba"⁸⁴

La canción mexicana "la cucaracha" (P.51) será empleada de diversas formas, hasta con su variante de "la cucaracha ya no quiere caminar porque le falta marihuana pa' fumar" (P. 53), cada vez que aparezca la cucaracha en el ascensor, para protagonizar escenas grotescas donde la protagonista manifiesta profundo asco y miedo; pero su discurso se verá matizado para el lector en una mezcla de humor negro y parodia de la situación.

Otra canción de ritmo ágil es la de "la bolita", la cual se mezcla con un bolero apasionado muy popular, para acompañar una imagen camavalesca de las escenas contempladas en una película observada (en su época escolar) por la protagonista, su novio y la pareja amiga que preparó la cita en el cine:

...y la película que nunca terminaba y otra vez "quiero dibujarte con mis manos, quiero dibujarte con mi boca" y siempre el mismo hombre con diferentes mujeres, y las faldas que subían y bajaban, y los zippers que subían y bajaban, y ellos que subían y bajaban, como "la bolita que me sube y me baja" como el nudo en la garganta, que casi me ahoga...⁸⁵

⁸³. I. Tejeira. Op. cit. Pág. 20.

⁸⁴. Idem. Pág. 21.

⁸⁵. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 70.

Las imágenes de la película y el sonido de las canciones despertaron, en su momento, sensaciones de miedo, de deseo y de culpa. Su soledad e inseguridad, mezcladas a las nuevas inquietudes de la sensualidad, la llenaron de ilusión. El lenguaje musical de boleros apasionados en la voz del joven de sus sueños se une al discurso que evoca como en un sueño los instantes en que fue débil y cedió a los deseos de quien luego la abandonaría. Bajo el son de "que por qué te estoy queriendo, no me pidas la razón", de "Una vez nada más en mi huerto brilló la esperanza", de "Te quiero vida mía, te quiero noche y día, te quiero con temura, con miedo con locura, sólo vivo para ti", se fue dejando seducir:

"Si tú sabes que te quiero con todo el corazón", así, feliz, en silencio, "que tú eres el anhelo de mi única ilusión", tranquila, que nada te pasará, "ven calma mis angustias con un poco de amor", tú sabes que yo no podré hacerte nada malo, tranquila, respira hondo, muy hondo, tranquila, "que es todo lo que ansía mi pobre corazón", y sí, todos felices, celebrando marerile, rilerío...⁸⁶

Las demás canciones que seguirán apareciendo en el discurso, para regodeo del lector que comparte el cronotopo construido por Isis Tejeira, se referirán a los sentimientos de la evocación y de la espera, etapa que le sucedió a la de seducción: "me gustas tú, y tú, y tú, y nadie más que tú", "pedacito de mi vida"; "nunca olvidaré mi vida esa tarde fría del invierno aquel"; "contigo y aquí, en este lugar, sintiendo tus besos"; "yo te seré siempre fiel, pues para mí quiero en flor ese clavel"; "llenando de ilusión y de pasión mi vida loca"; "decir te quiero y decir amor

⁸⁶. Idem. Pág. 77

no significan nada"; "tus besos se llegaron a recrear aquí en mi boca".⁸⁷

Todas estas canciones, además de crear un momento de distanciamiento con la trama, logran un efecto de humor y sorpresa en el lector; hasta es posible que éste se detenga para tratar de recordar otras partes de la canción y para relacionarlas con sus experiencias. Pasado el momento fugaz del lector, viene el goce estético producto de la apreciación de la creatividad del autor y de su ingenio para que tantas canciones encajen en momentos particulares de la historia. Unido a esta apreciación, viene el ejercicio de comprender el discurso musical en el desarrollo del discurso literario y en su función dentro de la mente de la protagonista. Se proyecta la imagen de una joven romántica, ingenua e idealista. En su caso particular, la letra de las canciones apoya el prototipo del discurso masculino empleado en la conquista; es el mensaje que se mantiene en su memoria para seguir idealizando una relación que luego será evocada de forma tumultuosa en la oscuridad del ascensor, mezclada a las imágenes de la desesperanza.

La fragmentación del discurso es el espejo del caos del monólogo. La topología carnavalesca a la que se refiere Kristeva⁸⁸ va tomando forma. El discurso novelesco es ya una transgresión del discurso oficial, es decir, de la realidad. En la ficcionalización del discurso este proceso se repite imitando la realidad y se busca la transgresión mediante el efecto de las canciones y de las telenovelas en la protagonista. El discurso no oficial de las canciones y telenovelas crea un espacio

⁸⁷. Cfr. Isis Tejeira. Op. cit. Págs. 78 - 85.

⁸⁸. Cfr. Julia Kristeva. ***El texto de la novela***. Traducción de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Lumen, Colección Palabra en el tiempo. 1974. Págs. 227 - 230.

ficticio donde la protagonista vive de las máscaras que le prestan los prototextos que luego alimentan el discurso.

El lenguaje de las canciones forma parte de esa fragmentación y de esa visión camavalesca del mundo a través de su polifonía, y nos muestra las preferencias y el desarrollo de la cultura popular de la sociedad panameña e hispanoamericana de la década de los setenta, de donde se nutre la autora.

2.2.2.2 EL TEXTO DE LA CULTURA DE MASAS COMO PARTE DEL DISCURSO IRÓNICO

Cuando fueron publicadas las primeras novelas de Manuel Puig, parte de la crítica y de los autores tradicionales y no tradicionales rechazaron sus presupuestos. La denominación de novela "pop" tuvo un carácter peyorativo que fue cambiando con el tiempo. Ronald Christ expresó de sus novelas que "Ellas presentan personajes que se alimentan chupando el pulgar de la cultura popular, para no mascar del cartílago de la realidad"⁸⁹. Sin embargo, otros críticos han rescatado la interpretación de la forma en que esa cultura popular aparece en un contexto problemático, además de proyectar los rasgos de la vida contemporánea (otros autores han recorrido con éxito este sendero: Guillermo Cabrera Infante, José Emilio Pacheco, Osvaldo Soriano, Severo Sarduy).

En *Sin fecha fija* no se introduce la cultura popular de los medios masivos

⁸⁹. Ronald Cristh, **Fact and fiction**. 1973. Citado por Jonathan Tittler. Op. cit. Pág. 88.

con el simple afán de reunir una muestra. Forman parte de la conformación de un cronotopo (espacio-tiempo) con rasgos particulares de una cultura de masas que influye en los personajes de la obra, como sabemos que influye en la vida diaria de las personas en un ciclo de creación y asimilación permanente. El discurso de la protagonista muestra títulos y textos de radionovelas y telenovelas, incluye anuncios y el lema distintivo de ciertos productos, reproduce textos periodísticos de la sección de las notas sociales y los hace encajar en el sentido lógico y en la sintaxis del discurso literario.

Las radionovelas y las telenovelas empiezan a tener significado para la protagonista desde que era una niña, pues su "tía tía que era como su madre" no permitía interrupciones durante "LA MENTIRA" o "EL DERECHO DE NACER" y escuchaba la radionovela "CRISTINA, una mujer frente al mundo", todas las noches, después del rosario, "mientras hacía colchas para los pobres pobres"⁹⁰. La voz ingenua y casi infantil de la protagonista se ve reforzada por las repeticiones intensificadoras de ciertos vocablos. El lema de la radionovela es ya un anuncio del prototipo de mujer que se quiere mostrar: el de heroínas sufridas y valientes que luchan contra la adversidad.

En ocasiones las telenovelas son el espejo de la vida diaria donde la protagonista ve reflejadas las desgracias. Frente al embarazo de la vecina surge la descripción de su tragedia y la aparente ingenuidad de la voz narrativa, mezclada a

⁹⁰. Cfr. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 16-17.

la voz de los personajes:

...y los escándalos que se formaban en la casa del vecino... confiesa, puta, confiesa. Y encima el engaño. No, lo juro, no he hecho nada. Entonces, fue el Espíritu Santo, eh, fue el Espíritu Santo! Y los golpes iban y venían y tú en un rincón, allí en esa gran galería, en la penumbra, con tus ojos enormes escuchando, escuchándolo todo, la pobre vecina a quien le había pasado lo de la Zulianita, La Salvaje, Rafaela, que todas habían metido la pata...⁹¹

La aparente ingenuidad encierra una ironía frente al prototipo de mujer que construye el discurso de las telenovelas: todas habían metido la pata, dicho popular que plantea la pérdida de la virginidad y el consecuente embarazo. En la misma cita pueden resaltarse las ironías verbales intencionales proferidas por el padre de la vecina, al atribuirle el embarazo al Espíritu Santo. Aquí se conjugan diversas formas de ironía verbal o intencional. La referida a las radionovelas, expresada por la protagonista, se diferencia de la expresada por el padre de la vecina. La primera proviene del rol de la narradora, quien juega con la ingenuidad y con las voces populares. La segunda proviene del rol actancial; el padre emplea una frase burlona a manera de interrogación socrática; no necesita contestación pues la frase tiene una respuesta tácita con la que también se juega más adelante cuando se descubre que la vecina aún es virgen a pesar de estar embarazada. Aunque confiesa que el hombre con quien ha mantenido su relación parcial era el panadero (hombre casado), la gente dijo que era del Espíritu Santo porque el doctor certificó su virginidad. Si algunos lo decían en serio o si era una burla, no se aclara en el texto, es el lector quien decide hasta dónde llega el mensaje de la ironía situacional que

⁹¹. Idem. Pág. 49.

surge de la confusión.

El desarrollo adverso de los acontecimientos muestra el mundo de las telenovelas en el carácter del personaje. No se atrevía a leer mucho porque las monjitas les habían advertido que tuvieran cuidado con lo que leyeran. Para evitar lecturas que promovieran el pecado: "sólo mirabas la tele, con sus novelas tan interesantes: Rafaela, La Indomable , La Zulianita, que te embobabas con ellas"...⁹² Hay aquí una ironía situacional, puesto que la lectura, la cual se considera liberadora, es desacreditada y rechazada en oposición al producto televisado. Esta justificación se contradice cuando en medio de su confusión en ocasiones percibe sus limitaciones culturales al conversar con el novio, quien aparentaba ser más culto: "...y él me habló de sus estudios y de cómo le gustaba leer, y ¿a ti te gusta leer? ¡Qué tontería!, si no leías ni los periódicos, sólo las novelas que te mandaban en la escuela, por obligación"⁹³

Esta cultura de la telenovela la lleva a compararse con sus protagonistas, quienes representan las tantas máscaras que le impiden ver su realidad. Mediante el monólogo en segunda persona se recrimina su ingenuidad mediante la ironía verbal y mediante el distanciamiento de la voz narrativa que se separa de sí misma:

...y tú creíste que te quería a ti, sólo a ti, porque creíste en las Rafaelas, y las muchachas llamadas Milagros, y las Indomables, que todas metían la pata, y todas se casaban con el padre de sus hijos, todas menos tú, porque te había pasado lo de tu vecina, virgen y mártir, y lo de la mujer con sus hijas del pecado...⁹⁴

⁹² Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 81.

⁹³ Idem. Pág. 81.

Su última asociación con las telenovelas se relaciona en la siguiente cita, con uno de los temas recurrentes de estas producciones: el hijo robado o arrancado del seno materno. Su insistente segunda voz sigue acosando su conciencia con las comparaciones y con una gran diferencia que marca también su separación del guión novelesco para cercarla dentro de una realidad amarga que nada tenía que ver con los finales de cuentos de hadas ni de su clásico "vivieron felices para siempre":

...nunca lo llegaste a ver, como la protagonista de Pasiones Encendidas que no se dio cuenta de que tuvo mellizos, y se los arrebataron, pobrecita, igual que a ti. Pero tú nunca lo buscaste y quien sabe si está como el hijo de Raquel en un barrio brujo, mi hijo, dónde está mi hijo, y allí estaba ella, tu tía tía que era como tu madre, inalterable, majestuosa: Tía, tía, dónde está mi hijo, y ella largó su mano veloz contra tu rostro, y no seas descarada, te dijo, ¡no grites!, ¿De qué hijo estás hablando?⁸⁵

La función crítica de la ironía nos muestra un modo de ver la vida, proveniente de la subcultura de las telenovelas. Se deduce la intención de la autora contra la forma en que una gran masa de nuestra clase media y popular se abre ingenua ante mensajes que no corresponden al desarrollo de una conciencia crítica. Las telenovelas mantienen un arquetipo femenino que en ocasiones lleva a la fantasía a quienes creen que todos los riesgos amorosos y sexuales tendrán soluciones airoas. Cada mujer quiere verse en la heroína de sus radionovelas o telenovelas.

⁸⁴. Idem. Pág. 98.

⁸⁵. Idem. Pág. 104.

Otros ejemplos de intertextualidad de los medios masivos son los anuncios publicitarios y el que procede del lenguaje cursi y grandilocuente de las notas sociales de los medios impresos. Sin ninguna alteración, y sin proponérselo, por lo general estas notas producen humor entre los lectores no inocentes, entre los que saben del lenguaje trillado que emplean los comunicadores sociales encargados de estos mensajes. En Sin fecha fija la nota social marca la diferencia entre la narradora protagonista y su hermana, hija de matrimonio y no bastarda como ella. La narradora protagonista une la nota social a un mensaje publicitario referido a productos de belleza (éstos son siempre destacados en la obra, mediante cursiva o con otro tipo de letra):

Y aquello fue apoteósico, el día de su debut en sociedad, con su colección completa de colores frescos, como las frutas silvestres recién cortadas para sus ojos, labios, mejillas y uñas y él fue su pareja, y salió en los periódicos que la linda y espiritual señorita, hermosa flor de nuestro vergel samblandeño, debutará esta noche en sociedad, con un hermoso vestido de tul de ilusión traído especialmente para ella, por una de las más reputadas "boutiques" de nuestra capital, para que ella se vea radiante en esta noche de encajes y luces.⁹⁶

El lenguaje publicitario empleado en la obra es por lo general referido a cosméticos, cremas y demás mensajes que muestran un resultado idealizado por el uso de los productos. La publicidad le ofrece a la mujer la belleza y el ideal de ser diferente. La voz femenina del anuncio expresa el logro de ese ideal mediante el uso de una crema para la piel; por ello dice: "y nadie es igual a mí" (P. 34). La ficción

⁹⁶ I. Tejeira. Op cit. Pág. 39.

del lenguaje consumista se une al lenguaje de las canciones y de las telenovelas para rodear a la protagonista, y por ende a muchas mujeres de la sociedad proyectada, de un mundo de ilusión que dista mucho de la realidad del personaje. La desmitificación y la desacreditación de estos discursos se ponen en evidencia gracias a la ironía y gracias a un discurso que emplee sus mecanismos. Las palabras de Skármeta acerca de los códigos literarios empleados por la novela contemporánea son aleccionadoras:

Esta fusión de heterogéneos elementos (...) me parece la mejor actitud posible frente a la bestia troglodita de los medios, al menos mientras no consigamos latinoamericanizarnos, leerlos desde nuestra cultura, limarle garras y dientes con las convicciones humanas de nuestra aldea, adiestrar a nuestros jóvenes a distinguir la información que los habilita para pertenecer al mundo contemporáneo de la ideología que coarta sus necesidades y ansias de liberación.⁹⁷

2.2.2.3 OTRAS FORMAS INTERTEXTUALES

No se pretende agotar en este estudio todas las formas intertextuales empleadas por la autora, sólo se mencionarán algunas variedades más que contribuyen a la carnavalización y polifonía que conforman el monólogo y la

⁹⁷ Antonio Skármeta. "Apocalipsis y apogeo de la palabra", **El molino de pimienta**, N° 7 sept, oct, nov. 1985. Pág. 20. Citado por Maryuri Echevarría del Valle en su tesis **Triste, solitario y final: homenaje a la intertextualidad**. La Habana: Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras. s/e. 1993. Pág.36.

fragmentación.

En la obra aparecen graffitis en las paredes del ascensor que su unen al discurso para contribuir a lograr la imagen paródica de la sociedad descrita. Todo texto de esta índole se caracteriza por su sentido irónico, por lo transgresivo. Quien escribe de forma anónima suele dejar escapar una proyección de su interior que por lo general no tiene nada edificante, aunque haya en ocasiones algunas con proyecciones de filosofía popular. Este último no es el caso en las incluidas en la obra:

¡Qué oficiosa es la gente!, ¡cómo pinta las paredes! SI ESTAS SOLA LLAMA AL 334430, ALLI TE HAREMOS EL FAVOR, NEGRA LINDA. Vaya, vaya, hacer el favor, ja, no creí que iba a reírme. En un tiempo era perjudicar (...) SI LOS HOMBRES NO LO PIDEN LAS MUJERES NO LO DAN. NO ES LO MISMO COGE MELO QUE COGEMELO.⁹⁸

Los detalles encontrados en el ascensor y en su cartera le sirven como estímulo para recordar aspectos del pasado que inmediatamente evoca. Por el graffitis pasa a recordar las imágenes de sus primos cuando mantenían relaciones a escondidas. Al encontrar sus barajas incluirá de manera intertextual el lenguaje de las adivinas para mostrar su destino trágico y para recordar las veces que las visitó.

En otras ocasiones incluirá elementos de lo real maravilloso americano. Al hablar de su amor a la oscuridad y al silencio, lo asocia a las noches ruidosas de San Blando, donde siempre están "el canto de los cocorrones, y el croar de los

⁹⁸ I. Tejeira. Op. cit. Pág. 28.

sapos, y la Silampa, y la Tulivieja, y el caballo de Victoriano que golpeaba las puertas"...⁹⁹

De la cultura literaria surgen en ocasiones versos del romancero español para referirse a su vecina virgen, a quien el panadero embarazó sin consumir el acto, ya que "se la llevó al río y siguió siendo mozuela" (P. 51)

Cuando se refiere a la muerte ironiza y pone entre comillas las frases intertextuales, lo cual es un aviso para el lector (lo mismo que en ocasiones oculta información, en otras muestra claves para la decodificación):

No, no era la muerte mi porvenir, sino ese dormir de duermevela, pero resulta dulce ese llamado de la vida a morir, pues "frente a la muerte sólo morirse cabe", pero no, es cuando tal vez empezamos a vivir y nos apegamos a la vida de tal forma que eso de "polvo serás mas polvo enamorado", adquiere dimensiones de irrealidad...¹⁰⁰

Esta cita es una reflexión filosófica sobre la forma contradictoria en que el llamado de la muerte se convierte en un llamado para la vida, pues es cuando la valoramos realmente. Las citas empleadas son utilizadas para expresar lo contrario de lo que quieren decir, pues una vez mencionadas se les contradice. Mediante los versos del poeta panameño Tristán Solarte, de su **Aproximación poética a la muerte** ("frente a la muerte sólo morirse cabe"), expresa la resignación para inmediatamente oponerse y reconocer el apego del hombre a la vida. La cita de Quevedo ("polvo serás mas polvo enamorado") es utilizada para rematar la

⁹⁹ Idem. Pág. 103.

¹⁰⁰ Idem. Pág. 21.

negación total del idealismo que pueden encerrar estos versos, pues no siente en ellos consuelo alguno.

Las distintas muestras de intertextualidad son signo del dominio de la autora tanto de la cultura literaria como de la popular. Su discurso literario permite la reflexión de temas universales y de actualidad que preocupan a hombres y mujeres, aunque en esta obra haya marcado interés por mostrar el mundo femenino regido por el mundo masculino y por las mujeres que se convierten en repetidoras del sistema.

2.2.3. LA CONFORMACIÓN DE LO GROTESCO

En el marco teórico se plantea lo grotesco como la visión de un proyecto deficiente. La risa, si es que surge, "casi siempre se congela en función de lo amargo o lo absurdo que suscita el sentimiento de lo oscuro y extraño, lo que está fuera de nuestros conceptos y deja de ser familiar".¹⁰¹ La narradora protagonista se muestra dentro de un mundo que está desfigurado. Kaiser se refiere a la extrañeza que nos produce lo grotesco y a su concepto de distanciamiento:

Lo grotesco es una estructura. Podríamos designar su índole con un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: lo grotesco es el mundo distanciado (...) Deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es, pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco (...). El

¹⁰¹ Aralia López. Op. cit. Pág. 147.

estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia (...) En el caso de lo grotesco no se trata del miedo ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo.¹⁰²

La voz narrativa del monólogo nos revela la desorientación de la protagonista y la construcción de un mundo pesadillesco y escatológico que acentúa la ironía hasta el patetismo y hasta el rechazo total de los recuerdos que la ahogan. La presencia de la suciedad, de las heces, de la pus y de la orina logran estremecer al lector y nos dejan entrever el estado de la protagonista en la fusión de lo grotesco fantástico (onírico) y lo grotesco satírico. La presencia de una cucaracha en el ascensor contribuye a crear un ambiente de asco al que se unen su orina, cuando no puede contenerla más. Junto a la suciedad del piso están sus humedades, los restos de la cucaracha aplastada, y su constante sudoración. El mundo onírico se intercala mediante la evocación de un sueño que nos deja ante una imagen grotesca donde se unen todos los elementos anteriores:

...hay algo blando bajo mi cuerpo, así como tú, siempre bajo él, y siento algo gelatinoso, como pus, no sé, algo crujiente que despedazo bajo mí. Sí al fin he matado a la cucaracha, la he matado con mi cuerpo, tranquila, no es nada, total, duermes, querida, duérmete con todo y el frío que sientes, como te dormiste aquí y soñaste que tú comprabas tus desechos por litros, por galones, por botellas, que si no viene el cuco y te comerá" ...¹⁰³

Este sueño o pesadilla que introduce para avisar al lector que se trata de una

¹⁰² W. Kayser. Op. cit. Págs. 224 -225.

¹⁰³ I. Tejeira. Op. cit. Pág. 53.

manifestación onírica aparecerá de manera recurrente en el relato, sin previo aviso y en las situaciones más disímiles. El mundo se vuelve despreciable. A través del sueño manifiesta un espacio degradado que se mezcla con todo cuanto recuerda, de forma paralela, como si todo estuviese hecho de la misma materia. Al final de la obra, antes de su momento de lucidez y de su llamado a la muerte, cuando oye voces y cree que están prontos a abrir el ascensor, se imagina el mundo como parte del infierno, como una sociedad grotesca que consume sus heces; lo que antes era un sueño es ahora una afirmación de su mundo real en el ascensor. Esta visión corresponde a una especie de venganza verbal y mental: ironía objetiva (verbal o intencional) e ironía subjetiva (la resultante de su situación interior):

...duérmete mi niña, duérmete mi amor, el ascensor se ha parado y se oyen voces allá fuera, en el último círculo del infierno, donde tal vez te espera tu marido, tu enorme marido (...), el llanto de la Tulivieja, (...) así mi niña, sí, quietecita, muy encogida porque afuera me espera una fila de gente comprando mis desechos por litros, por botellas, por galones, porque me espera Satán escondido entre mis sábanas...¹⁰⁴

Las visiones de lo grotesco van acompañadas no sólo de lo escatológico; otras imágenes de este tipo han aparecido en otros apartados de este análisis para describir a ciertos personajes (una de las monjitas sudorosas, por ejemplo). La imagen desgrefñada, húmeda y maloliente que se observa en el espejo del ascensor es una figura grotesca que proyecta externamente la situación espiritual y moral del personaje. Se siente una Tulivieja, pues afuera la espera el llanto interminable por su hijo, la esperan las tentaciones de Satán y su “enorme mando”, contradicción del

¹⁰⁴ Isis Tejeira Op. cit. Pág. 125.

vacío que éste representa. Se ve a sí misma de manera trágica, y aun así, es capaz de imaginarse a la gente comprando sus desechos. Es como una paradoja, una ironía de la mente para proteger los últimos vestigios de cordura que la llevarán a expresar "sólo quiero a la muerte en mi porvenir" (P. 125)

3. FUNCIÓN CRÍTICA DEL DISCURSO IRÓNICO EN *SIN FECHA FIJA*

3. FUNCIÓN CRÍTICA DEL DISCURSO IRÓNICO EN *SIN FECHA FIJA*

La interpretación del contexto familiar y social, así como la concepción de valores que rige la sociedad donde se desarrolla la trama de la obra se desprende de manera inherente del uso de la ironía, pues este recurso no es inocente. El discurso narrativo pone de manifiesto un sistema que genera angustia y culpa en el personaje, y expresa la situación particular de la mujer en una sociedad donde la educación, la religión y la familia plantean patrones de conducta prefijados para garantizar ciertos códigos que aseguren la moralidad de los miembros de la sociedad, de los cuales la mujer es garante, protectora y a la vez generadora de males cuando no se suscribe a la normativa social. Ella debe constituirse entonces en la carcelera de su propio género. Es por ello que en este apartado se hará referencia a la educación religiosa, a la visión de la sexualidad como pecado, al seno familiar como generador de frustraciones y a la destrucción del mito femenino.

3.1. LA EDUCACIÓN RELIGIOSA DEFORMANTE

La protagonista de Sin fecha fija vive en un mundo donde la huella de una educación religiosa deformante es la marca alienadora que contribuye a su deterioro personal. Tanto la escuela de monjas como la familia ven el mal en cuanto la rodea

y constantemente le recuerdan cómo alejarse del pecado.

3.1.1. LA FIGURA DEL DIABLO

La figura del diablo era empleada, hasta hace unas dos décadas, en las clases de catequesis, en estampas y en los catecismos, para educar a los niños que aspiraban a celebrar la Primera Comunión. Muchos de éstos estaban impresos en blanco y negro, y sólo empleaban el color rojo para colorear la figura del diablo, ente que aparecía en cada uno de los temas que debían aprenderse, con el propósito de que temiéramos cometer pecados que alegrarían al demonio y nos acercarían más a éste.

La protagonista de Sin fecha fija se educó en este ambiente, donde el infierno era tanto o más divulgado que el cielo. Las ilustraciones de diablos con múltiples ojos que había en su salón de clases (cuando sólo tenía cinco años) como una advertencia de que debía portarse "bien", se mantendrá en su mente y será motivo de evocación cuando de manera retrospectiva examine su vida en el ascensor. La aplicación de castigos que consistían en el encierro en sitios oscuros, donde estaría el diablo, se une a la ignorancia de creer y hacer creer que los niños zurdos estaban más cerca del demonio que de Dios: "No hay manera de que tome el lápiz con la derecha, y hay que escribir con la derecha, porque ¿no sabes,

queridita, que la izquierda es la mano del diablo?"¹⁰⁵. Antes de dormir debía rezar no sólo como un acto de comunicación con Dios, sino como un resguardo del mal: "Uno, dos, tres, Ave Marías, tres Padrenuestros y tres Glorias antes de acostarse y te alejará el demonio de la cama".¹⁰⁶ Cuando no había despertado para ir a misa con su tía a las cinco de la mañana, ésta la despertaba con un dicho popular: "El demonio al oído, te está diciendo, deja misa y rosario, sigue durmiendo".¹⁰⁷

Muchas de las ironías referidas a este tema se deducen del discurso donde la protagonista evoca momentos tormentosos de su infancia, pero en otros momentos su lucidez le permite reflexionar y decirse a sí misma el tipo de concepción equivocada que recibió acerca de Dios:

Y aquello de Dios benigno y misericordioso pasó casi inadvertido para ti y para todos, porque sólo se nos habló de la culpa, del yerro, del desliz, la tentación, el vicio, la perversión y sólo adquirió mayor corpulencia la figura del diablo con todos sus nombres: Satán que podía hallarse escondido entre las sábanas; Satanás que podía encontrarse en el baño; Belcebú en las aguas del río, el ángel de la guarda, ser reemplazado por el ángel del mal, y Lucifer, Mefistófeles, Luzbel estaban allí, todos vigilantes; esperando caer sobre nosotros, dispuestos a todo, porque ellos querían almas para el infierno; pero cuando yo iba a morir, sólo sentí la dimensión enorme del silencio.¹⁰⁸

La ironía verbal o intencional se logra a través de la acumulación de términos y ejemplos, los cuales son coronados con la desacreditación final de los preceptos aprendidos de quien no sólo narra los momentos evocados, sino que nos adelanta situaciones futuras referidas a las sensaciones que vivirá al momento de su muerte, donde no encontró demonios sino un espacio sin ruidos. En varias ocasiones se

¹⁰⁵. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 23.

¹⁰⁶. Isis Tejeira. Op. Cit. Pág. 18.

¹⁰⁷. Idem. Pág. 19.

¹⁰⁸. Idem. Pág. 24-25.

referirá a este instante como portador de silencio y tranquilidad.

La figura del diablo podía ser la causa de ciertos estigmas que marginaban a compañeros de clase. La protagonista traía la marca del mal pues "había matado a su madre al nacer", además de que provenía de una "mala mujer" que había vivido como concubina de su padre, lo que aseguraba su mala índole y la causa de que se le denominara como "rama torcida". Una compañera que lloró cuando intentaron imponerle las cenizas fue catalogada por las monjitas como "hija del diablo".

Si se establece un paralelo entre la historia y la ficción, se puede afirmar con Bajtin "que la palabra huele a los contextos que la generan". El discurso de *Sin fecha fija* está enraizado en la realidad, aunque la autora ficcionalice las situaciones particulares del personaje. Mediante la obra no sólo proyecta la tragedia personal de la protagonista, sino que denuncia un sistema donde los niños eran aterrados y mal catequizados. Para ello se vale de la ironía intencional que surge de la evocación y de la reflexión.

El tipo de formación la llevará a ironizar sobre la poca o ninguna esperanza que tendrá en Dios, puesto que las experiencias sufridas incidirán en la concepción de su fe. Al adivinar lo que encuentra en su cartera en la oscuridad del ascensor, hará una relación entre los objetos que toca y su vida ..."y esto otro suave, rectangular, con hojas de papel, claro, mi libreta de teléfonos donde nunca pude apuntar el número de Dios, ¡si lo hubiera sabido!,..."¹⁰⁹. Esta ironía conmueve. Es la broma que plantea que pese a todo lo que rechaza de la institución, añora de ésta todo el bien que esperaba de ella. Indica que pese a su escepticismo y desencanto,

hay valores que en la conciencia del personaje logran resistir los embates de la ironía y de los errores cometidos por quienes representan la institución:

Así, la ironía, destruyendo la envoltura externa de las instituciones, nos enseña a respetar sólo lo esencial; la ironía simplifica, desnuda, destila; experiencia purificadora con vistas a un absoluto nunca alcanzado, la ironía aparenta para destruir las falsas apariencias; es una fuerza exigente, que nos obliga a pasar por todas las formas de irreverencia, a proferir todos los insultos, a recorrer el ciclo completo de las blasfemias, a concentrar cada vez más la esencialidad de la esencia y la espiritualidad del espíritu. En suma, la ironía salva lo que puede ser salvado. La sabiduría empieza en el punto exacto donde el cinismo analítico deja de aguardarnos la ingenua fiesta de la síntesis: ¡porque no se puede venerar y comprender al mismo tiempo! Es necesario que la sentimentalidad, purificada por la burla, resista a la burla: ante todo, porque hay en la primera una región central que la segunda no puede abordar; y luego porque nuestra simplicidad fundamental, turbada por un instante, siempre cae de pie, y vuelve a amar y a creer con mayor fuerza aún.¹⁰⁹

La concepción de Dios en su esencia no es rechazada. Si bien hay una ironía, por la ausencia del hilo conductor hacia él, también se deduce una añoranza, un deseo de recuperar no sólo la fe, sino la oportunidad de haber mantenido una relación que la hubiese salvado, por ello dice, acerca del teléfono de Dios: " ¡si lo hubiera sabido!"

¹⁰⁹ . Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 59-60.

¹¹⁰ . W. Jankelevitch. Op. cit. Pág. 158 .

3.1.2. LA SEXUALIDAD COMO PECADO Y LA FAMILIA COMO GENERADORA DE FRUSTRACIONES

Como parte de la educación religiosa deformante, en la obra se proyecta la concepción de la sexualidad íntimamente relacionada a la figura del diablo. La mujer en especial, será fuertemente advertida de todo cuanto provoca su naturaleza. La educación separada por sexos estaba dirigida a evitar el pecado, y la sola idea de mezclarlos era motivo de preocupación: " -Esto de que haya niños y niñas, madre, no me gusta (...) -Pero no se preocupe, sólo será en el kinder y hay buena vigilancia".¹¹¹

Desde niña se le prohibirá bañarse en el río o usar pantalones: "...no usarás pantalones para que los hombres no se den cuenta del grueso de tus muslos"...

¹¹²

Algunas compañeras eran señaladas como malas compañías y otras como "hijas del pecado":

...no le hables a fulanita que tiene muchas ojeras, pero eso es que hace cositas malas y las niñas que hacen cositas malas les salen unas ojeras magistrales y las entierran vivas. Y tú, tú preguntándote qué sería eso de cositas malas.¹¹³

La concepción de la sexualidad como fuente de pecado ha sido analizada desde la perspectiva religiosa y moral cuando se nos advierte de la lujuria, del

¹¹¹. Idem. Pág. 14.

¹¹². Idem. Pág. 12.

¹¹³. Idem. Pág. 24.

adulterio y demás pecados de la carne. Sin embargo, se está procurando una educación natural donde niños y niñas sean capaces de convivir sin malicia y sin advertencias aterradoras del infierno. En la década del '60-'70, ambiente temporal donde parecen ubicarse los hechos, en la sociedad proyectada, prevalecía una visión que nos advertía con demasiada frecuencia del infierno. La intención del discurso irónico es la de denunciar el morbo que acompañaba y despertaba una educación donde lo prohibido se enseñaba con más énfasis que las conductas sanas, donde se despertaba curiosidad por descifrar las advertencias de las monjitas. Para ironizar sobre el sistema, se refiere a los bailes juveniles, donde "todos meneaban el esqueleto sin dejarle el más mínimo espacio al ángel de la Guarda, todos tan elegantes lustrando hebillas".¹¹⁴ En varias ocasiones se referirá al ángel de la Guarda ausente, para ironizar verbalmente mediante el discurso ingenuo.

Una educación recibida no sólo despertaba la curiosidad sobre la sexualidad como algo sucio; también contribuía a crear sentimientos de culpabilidad y formas de rechazo contra quienes fueran descubiertos en falta o para quienes tuvieran el signo del mal en sus familias porque alguno de ellos hubiese cometido un error.

Este tipo de convencionalismos son denunciados mediante la ironía verbal, objetiva o intencional; en algunos casos desde el papel de narradora-protagonista, y otras desde la reproducción de diálogos como los citados en este apartado. El diálogo sobre las "ojeras magistrales" y las "cositas malas" está lejos de ser

¹¹⁴ Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 83.

inocente. Hay en él una carga disimulada (*eironeia* en griego, *dissimulatio* en latín) de ignorancia que cumple su cometido irónico ante el lector. Mediante la fusión de la primera y la segunda persona retrotrae el recuerdo en un discurso como en la mayoría de los casos, mediante interminables oraciones que mezclan todas las ideas que vienen a su mente como en un sueño. Comienza ingenuamente al hablar de la virtud y de la pureza como resultado de sus prácticas rituales, y luego cambia en forma brusca para mostrarnos la hiperbólica práctica religiosa que la abrumaba; el descubrimiento del desarrollo de su cuerpo, junto a los malos pensamientos; para ello se vale del polisíndeton, que tiene la virtud, en este caso, de imprimir velocidad y crear cierta desesperación tanto en quien narra el discurso como en quien lo lee:

...y yo iba creciendo en virtud y pureza, y hacía los nueve primeros viernes, y los primeros sábados, y los primeros martes y los primeros lo que sea, y caminabas las procesiones "purificando tu alma de toda malicia", y un día volviste a sangrar en el coro de la iglesia, y no estabas preparada para cantar misa, y sentiste que tus compañeras se reían, y tú manchada, no te habías dado cuenta, y ellas riéndose, riéndose y tú sin darte cuenta canta que canta el Ave María, concentrada en tu voz, de que fueras tan fea y tuvieras algo hermoso, y entre todas estaban las hijas del pecado que no se reían, y tú no debías hablarles, tranquila, que no es nada (...) y en donde ustedes se sentaban a cantar, allí en ese coro, donde pensaste que por algún extraño pecado que habías cometido te estabas pudriendo viva...¹¹⁵

En este caso la ironía verbal o intencional proviene del atropellado monólogo de la narradora-protagonista que comienza en primera persona para inmediatamente pasar a la segunda. El motivo de la ironía es la falta de educación sexual acerca de la llegada del período menstrual a la mujer. Inmersas en un

¹¹⁵. Isis Tejeira. Op. cit. Págs. 36-37.

ambiente donde todo es pecado, y donde las desgracias son el producto de las malas acciones, los personajes tienden a creer que les sucede algo malo y las demás se ríen como si fuese vergonzoso.

La virginidad, valor protegido por nuestra cultura y aún considerado importante en ciertos estamentos y grupos tradicionales de nuestra convención social y religiosa, es el signo de pureza de la futura esposa, es el sello de honestidad que debe obsequiarle la mujer al esposo al momento del matrimonio. A través del tiempo este deber ha sido reservado sólo a la mujer, ya que al hombre no se le exige, y aunque así fuera, sería muy difícil de comprobar.

Si este valor fuera propuesto a ambos, al hombre y a la mujer, como la posibilidad de reservarse exclusivamente para la persona amada con la que van a casarse, el efecto sería distinto. De hecho en la formación religiosa se les propone a hombres y mujeres, a través de la catequesis, la castidad como un valor que ambos pueden cultivar, sin embargo, hay una escisión entre los valores religiosos y los culturales, sin contar que la cultura religiosa ha enfatizado las cargas sobre la mujer como una generalidad, en la mayoría de las culturas.

En algunas ocasiones la tía de la capital le dice a la protagonista que puede hacer de su vida un tren (en donde puede subir a todos los que quiera), pero que no se le ocurra quedar embarazada. Los parámetros de educación de la "tía de la capital" son más liberales que los de la "tía, tía" del pueblo de "San Blando que no tiene cuando", sin embargo, ante la mancha del embarazo, la tía liberal sucumbe a los convencionalismos.

En la novela *Sin fecha fija* la educación es estigmatizante. Este ambiente

está inspirado en la realidad de hace unas cuantas décadas, y aún se mantienen gran parte de sus preceptos. Si se pierde la virginidad se pierde el honor para siempre, y acaso ya no se tenga el derecho a exigir respeto de los hombres. Se cataloga a la mujer no virgen dentro de la clasificación de las que ya "no tienen nada que perder" y por lo tanto debe ceder al acoso y al abuso. Del "meter la pata" son pocas las que salen airoosas, a menos que el pecado no haya sido público o no le haya quedado la "secuela" de un hijo sin padre formal:

Y tu jefe, con sus dientes atropellados hacia adelante, se acercaba a ti, y mira cómo me tienes, y tú aterrada, sí, lo mismo que el novio de tu hermana, que casi violas, seguro que él sabe que tuviste un hijo, y claro, tonta, machete en el agua no deja señal, es que no sabes eso tampoco, si todo San Blando lo sabía, ¿cómo pensaste que no lo iban a saber? (...) pero la gente no olvida y te has cagado en la familia y tu jefe casi sesentón sin pelo, dice que eres una maricon, que no te gustan los hombres, hasta eso se dice de ti, hasta en la cantina hablan de ti (...), quién sabe qué le hiciste. (...) sabrá Dios que coqueterías tuviste con él, pobrecito...¹¹⁶

El discurso mezcla la voz en segunda persona de la protagonista con la voz en segunda persona del tío y de la tía. Las tres voces se dirigen a ella para recordarle, para reprimirarla y finalmente para hacerla ver como la villana y no la víctima. Su propia voz ha pasado a culparla del abuso del novio de la hermana, para repetirse a sí misma la acusación que tanto le escuchó a la tía:

Mediante el dicho popular "machete en el agua no deja señal", se emplea un elemento intertextual cargado de ironía, para sintetizar la idiosincrasia machista de que en la relación entre un hombre y una mujer no virgen (máxime si ya ha tenido un

¹¹⁶. Idem. 111-115.

hijos) no hay perjuicio alguno. Según esta concepción, ya no sólo dejará de ser valorada como mujer honorable, sino que además, se dudará de su integridad sexual para ubicarla como lesbiana por haber rechazado a su jefe. A estas expresiones se unen otras de lenguaje vulgar ("te has cagado en la familia") que indican la única preocupación de los tíos, el supuesto honor familiar.

Para una familia ignorante, donde los valores sólo tienen importancia por la apariencia en sociedad, todos serán inocentes menos la sobrina. La autoestima del personaje sería denigrada una y otra vez, como en efecto sucede en muchas sociedades y familias que se preocupan más de aparentar y de agradar a los demás que de proteger a sus propios hijos y familiares. La gran soledad del personaje es la soledad por la que han vivido muchas mujeres atrapadas en su sexualidad marginada, en sus derechos olvidados y en el gran sentimiento de culpabilidad que llega a ser, de todos los anteriores, el golpe más certero y del que más difícilmente se recuperará pues alcanza el subconsciente. De esta manera, por una educación religiosa y cultural deformante, y por la falta de misericordia y apoyo, el propio seno familiar se convierte en generador de frustraciones.

La culpa que siente la protagonista por efecto del trato familiar y de la educación religiosa es la forma de ironía que eleva la narradora-protagonista contra el sistema. La voz de la narradora es la voz de la conciencia en el espejo de una sociedad que debe ser revisada y de la que a la vez forma parte, por lo que necesita buscar el equilibrio. "Ironizar es elegir la justicia" ¹¹⁷, nos dice Jankelevitch al analizar este recurso como el arte de rozar, y al analizar los movimientos de

conciencia que provoca el ejercicio de la ironía:

...el progreso de la ironía es paralelo al de la conciencia. Primero, la mente se libera de los objetos tomando distancia, a través del "atlas" y el "calendario"; análogamente, se libera de sí misma practicando en forma alternada la "justicia de sucesión" y la "justicia de coexistencia": la primera, dirigida tanto hacia atrás como hacia adelante, somete nuestra conciencia a la ironía del cuerpo y de la sociedad; y la segunda preside, como buena diplomática, el pacto de lo "imposible".¹¹⁸ La ironía nos presenta el espejo donde nuestra conciencia podrá contemplarse con toda comodidad: o si se prefiere, devuelve al oído del hombre el eco de su propia voz. Ese espejo no es "el siniestro espejo en que la arpía se mira", sino el espejo lúcido, sabio, de la introspección y el autoconocimiento.¹¹⁹

El eco de la propia voz a la que se refiere Jankelevitch es, en *Sin fecha fija*, de una doble dimensión, en cuanto que la protagonista no sólo habla e ironiza sobre el sistema, sino que se convierte a sí misma en el fondo refractario de la crítica que va dirigida al sistema y a ella misma como parte de él. En cierta forma, cuando el lector contempla los niveles de frustración de la protagonista, es capaz de analizar lo que el sistema le puede provocar a una persona, y por ende rechazar este patrón. De esta manera, la ironía verbal o intencional empleada por la narradora-protagonista estaría logrando una función pedagógica. Para Jankelevitch, "así como la ironía de la razón pura puede sacar a la luz absurdos latentes, la ironía producida por un impulso ético puede servir para denunciar escándalos invisibles".¹²⁰ Para otros autores como Kierkegaard "el propósito no es ningún otro, que la ironía

¹¹⁷ W. Jankelevitch. Op. cit. Pág. 34.

¹¹⁸ El autor no define ni amplía sobre este término; sin embargo, se puede deducir que lo "imposible" se refiere a la necesidad de equilibrio y de coexistencia de sentimientos contradictorios en el ironista, ya que más adelante Jankelevitch nos dice que la ironía nos "produce el descubrimiento de una pluralidad; nuestros sentimientos y nuestras ideas deben renunciar a su soledad señorial y aceptar vecindades humillantes".

¹¹⁹ V. Jankelevitch. Op. cit. Págs. 33-34.

¹²⁰ Vladimir Jankelevitch. *Irony or the Good Conscience. (L'Ironie ou la bonne conscience)* Paris:

misma... simplemente para sentirse libre".¹²¹

El personaje creado por Isis Tejeira puede estar cumpliendo una doble dimensión: la de liberar la conciencia del personaje por medio de la catarsis que le produce la exteriorización de la ironía, la de plantear una crítica contra el sistema que la oprime, o ambas.

3.2. LA DESTRUCCIÓN DEL MITO FEMENINO.

Otra de las funciones que desempeña la ironía en esta obra es la de romper el mito femenino que debe perpetuar su propia enajenación. El matrimonio como solución a los problemas de la mujer y madre soltera no cumplen su efecto si no incluyen el amor y el respeto. La protagonista sufre el rechazo familiar, el acoso de su jefe porque al no ser virgen no tiene nada que defender, y la doble frustración del desengaño amoroso y el dolor por la forma en que es separada de su hijo.

La protagonista mantiene como auténtico, hasta el último momento, su amor maternal, aunque su debilidad y anulación la hayan llevado a no luchar por él, lo que la conduce a la acumulación de culpa. Su autoestima es mínima, puesto que ha perdido "el honor" que le permitiría aspirar a un buen matrimonio, o por lo menos a escoger de acuerdo a sus sentimientos. De esto resulta que el pretendiente que

Presses Universitaires de France. 1950. Citado por Jonathan Tittler. Op. cit. Pág. 16.

¹²¹. Søren Kierkegaard. *The Concept of Irony*. Citado por Jonathan Tittler, Op. cit. Pág. 16.

finalmente aparece en su vida desacreditada se convierta en una tabla de salvación para su honor; en un medio para separarse de una familia que forjaba su destrucción y que le recordaba que habían regalado a su hijo; en la esperanza de una vida sin limitaciones económicas y en la esperanza de ser amada.

Todos estas situaciones quedan resueltas únicamente en su estructura superficial, porque hace falta el elemento fundamental de la relación matrimonial: el amor. La protagonista no alcanza su realización interior y su matrimonio es una farsa donde vive una tranquilidad aparente. Al encontrarse con las llaves de su auto en el interior de su cartera, en la oscuridad del ascensor, surgen reflexiones sobre su estatus y su relación matrimonial:

¡Mira que lindo suena!, "como lindas campanitas de cristal," claro, ya ves, ya ves, el que no lo adivina tonto es, las llaves de mi casa, y del carro que te regaló tu marido diciéndote que no te puedes quejar, dime cuándo pensaste que íbas a tener un carro de ocho cilindros, ahora que se está agotando el petróleo, grande, espacioso, todo rojo por dentro y por fuera como las luces de la capital de San Blando, y te lo dio advirtiéndote que debes manejarlo con mucho cuidado, es caro y debes saber valorar lo que te doy por hacer el amor sin amor, por costumbre, a la misma hora, el mismo día, siempre igual...¹²²

La voz narrativa se desdobra entre la voz de la protagonista y la del esposo. Incluso se puede decir que adopta la posición del esposo pero falsea el discurso para decirse a sí misma lo que él podría expresarle. De esta manera no sólo logra el distanciamiento necesario para establecer la ironía, sino que incluye un nuevo elemento a su autorrecreación, el discurso posible.

¹²². Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 60.

La actitud o enfoque narrativo es empleado para denunciar las relaciones sin amor, la rutina y la falta de placer de la protagonista. Aquí se destruye el mito del matrimonio conveniente, el del esposo ideal y el de la feliz esposa, el mito de las relaciones sexuales forzosamente placenteras para ambos esposos y el de la cenicienta salvada por el personaje que apareció como una bendición en la vida de la narradora. En el discurso también pueden interpretarse dos situaciones: se recrimina a sí misma por su falta de reciprocidad ante los obsequios del esposo y/o lo critica a él por la rutina en que se ha convertido su relación amorosa. En otros momentos se refiere a su hogar como un sitio donde "todo está organizado, hasta el amor"¹²³; donde a pesar de ser sólo dos, su esposo le ha comprado otro televisor para que se entretenga y no lo interrumpa cuando está viendo los deportes. Su casa refrigerada donde sólo tiene que apretar botones no le ha brindado el amor y el olvido necesario. Su encierro en el ascensor hace surgir de su interior el caudal de ironías, reproches y conceptos puestos en duda que van desde la religión hasta el matrimonio. En esta obra, tal como aparece en las novelas contemporáneas escritas por mujeres, la autora se atreve a mostrar una voz narrativa que descubre los sentimientos íntimos de una mujer que no encuentra en brazos de su esposo ni el afecto, ni la creatividad, ni el amor intenso, ni el matrimonio feliz que se espera por el hecho de poseer todo lo material y las comodidades soñadas. El discurso novelesco expresa literalmente en uno de sus apartados finales lo que ha estado

¹²³. Isis Tejeira. Op. cit. Pág. 107 .

proyectando a través de la obra: "porque con todo y los demonios estaba condenada a este enorme y fálico mundo de San Blando, el pueblo de nunca jamás."¹²⁴

La voz femenina no superó el mito, no superó la culpa que le produjo la maternidad frustrada. Ella es producto de una generación y de un sistema de donde no escapará en ningún momento de la obra. Su discurso narrativo le permite debatirse en el caos, es una protesta, sin embargo no saldrá airosa pues no tiene los recursos emocionales para salir de la oscura profundidad donde se encuentra.

Son valiosas las palabras de Aralia López al referirse a las herramientas de la crítica literaria para analizar obras escritas por mujeres, y que permiten analizar la función del discurso femenino como decodificador de la sociedad:

...aunque la desconstrucción feminista pueda coincidir técnicamente con la de la postmodernidad, no debe olvidarse que su fundamento fue el reconocimiento de la historicidad de un sujeto valioso para sí mismo (...). No es la identificación o no del feminismo con la postmodernidad lo que más importa en este trabajo, pero sí conviene subrayar su función deconstructiva en cuanto a posibilidad cognoscitiva y axiológica para resignificar la producción del conocimiento, así como su potencialidad para crear realidad e incidir en las relaciones sociales con el propósito de una humanización creciente.¹²⁵

Que la obra haya sido escrita por una mujer, que el tema y la protagonista se centren en lo femenino, que haya una abierta crítica contra la concepción falocéntrica y contra las mujeres que sostienen esa cultura es una obvia proyección

¹²⁴ I. Tejera. Op. cit. Pág. 123.

¹²⁵ Aralia López. **Sin imágenes falsas, sin falsos espejos**. Op. cit. Pág. 26.

del quehacer literario llevado al problema de género. Es prueba de que el discurso busca destruir el mito que subyuga a la mujer y la asocia al mal, tal como lo presentan las antiguas concepciones religiosas. Muestra hasta lo grotesco, el abismo sin fondo en el que caen mujeres abatidas por la culpa y por los hombres y mujeres que la señalaron como pecadora durante generaciones.

La voz de Isis Tejeira y la del personaje creado descubren desde otra perspectiva (lo que indica una sensibilidad diferente) distinta a la del hombre la sociedad de los años setenta. "Tanto para Derrida como para Kristeva, la mujer es la sede privilegiada desde la cual es posible desmontar el pensamiento falocéntrico occidental" ¹²⁶ La desconstrucción de la sociedad marcada por los parámetros creados por los hombres y sostenidos por las mujeres es un aporte que se ha logrado gracias a las voces femeninas de la literatura. Isis Tejeira nos entrega la visión de una mujer escritora, a través de un personaje femenino, lo que amplía la visión literaria de un mundo generalmente proyectado por escritores.

¹²⁶ Gisela Ecker. "Introducción", en *Estética feminista alemana*. Barcelona: Ediciones Icaria. 1986. Pág. 13. Citada por Aralia López en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer. 1995. Pág. 26.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La escritora panameña Isis Tejeira muestra, a través de su obra *Sin fecha fija*, rasgos literarios comunes con los autores hispanoamericanos nacidos entre 1935 y 1949. Estos se caracterizan por mantener gran parte del presupuesto literario de la narrativa de vanguardia o de la nueva novela hispanoamericana (o del denominado período del boom). Su nueva propuesta consiste en agregar la acentuación de la actitud lúdica, la visión crítica e irónica, la eterna metamorfosis y fragmentación del texto, la elaboración y protagonismo del discurso y de las formas del lenguaje, la revalorización de la cultura popular y de la cultura de masas, el uso de material intertextual procedente de todos los niveles: literatura, publicidad, graffitis, periódicos, canciones populares, documentos y fotografías. La producción de Isis Tejeira está ubicada en los ochenta (1982); década hasta la que se ha extendido esta propuesta de la postmodernidad literaria.

Los fundamentos teóricos empleados en el análisis de la obra *Sin fecha fija* tuvieron como objetivo poner en práctica la sistematización de la ironía de Jonathan Tittler como método crítico, con el fin de descubrir los valores estéticos de esta obra y para que fuese un aporte que invitara a su posterior utilización. Las características de la novela de Isis Tejeira facilitaron el trabajo, pues ésta contiene la mayoría de los rasgos identificados por Tittler en las novelas hispanoamericanas que él analiza

en su obra ***Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea***, todas ellas escritas por autores muy representativos de los grupos generacionales del '57 y del '72: Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Isaac Goldemberg y Manuel Puig.

La primera hipótesis planteada al inicio se refiere a los altos niveles de ironía encontrados en ***Sin fecha fija*** y cómo el análisis de la ironía estática y cinética permiten descubrir las modalidades de este recurso o de esta visión de mundo a través del discurso. Las formas de la ironía estática fueron estudiadas en la obra de Isis Tejeira en general, en la estructura del narrador, en la construcción de los personajes y en la posible recepción del lector. Esta indagación nos presenta una actitud irónica particular de la autora hacia el tema de la mujer y hacia su visión sobre la cultura que influye en su ser y en su deber ser. Tanto los cuentos como su obra de teatro, y en particular la obra analizada, coinciden en su deseo de desacralizar los convencionalismos y en burlarse un poco de todo cuanto aliena y confunde la verdadera esencia de las relaciones entre los hombres y las mujeres.

El punto de vista escogido para narrar la obra es un acierto y un gran logro estético, pues presenta la capacidad de polifonía de la narradora protagonista. La primera persona nos cuenta su presente, encerrada en el ascensor, y evoca su historia trágica e ingenua; la segunda persona, el "tú", le ayuda a recordar y es sobre todo la voz que cuestiona los falsos valores, la que la cuestiona a ella misma una y otra vez para condenar su ingenuidad y su falta de valor para enfrentar los abusos. Una tercera persona, a veces cargada de omnisciencia, se desdobra en

ocasiones del interminable monólogo. Los pocos diálogos, o las veces que pasa la voz a los demás personajes, éstos emplean la segunda persona para dirigirse a la protagonista, sin embargo esa voz va desdoblándose hasta convertirse en ella misma desde alguna de sus voces. Esta polifonía permite el distanciamiento necesario para formular un discurso irónico, ya que cada voz que interpreta tiene una forma de mirar los acontecimientos.

La segunda persona, la más cáustica, va ganado espacio en la mente de la protagonista. La ironía objetiva (verbal o intencional y la de los sucesos) se funde con la subjetiva (la que surge en el interior de personaje ironizado) pues no sólo ejerce una crítica contra la sociedad sino que logra un efecto sobre la protagonista, quien es el blanco de muchas ironías.

El estudio de la creación de los personajes nos descubre una protagonista que se describe a sí misma desde la ironía cruel o aniquiladora. El recurso no sólo sirve en este caso para indagar, descubrir o reírse del mundo, muestra un personaje que busca aniquilarse, despreciarse e infravalorarse a sí misma. La ironía en este caso es bifuncional: internamente, se dirige contra la protagonista, pero a los ojos del lector la ironía se dirige hacia la escuela y la familia que la oprime. El estudio de la primera hipótesis permite descubrir una voz narrativa polifónica que funciona como estructura integradora del texto y a personajes distorsionados de un discurso contemporáneo tanto en el fondo como en la forma. La fragmentación del discurso es una prolongación caótica del mundo interior de la protagonista, el cual se traduce en el plano verbal, no lineal, irónico, e intertextual de los dos planos ficcionalizados: el del encierro real del ascensor y el de la enajenación evocada en el monólogo.

El estudio muestra, en la segunda hipótesis, la forma en que el prototexto de la cultura popular se incorpora al discurso literario mediante un proceso de intertextualidad que está al servicio de la ironía y del humor negro. Los códigos de las telenovelas descubren un mundo superficial, cursi, altamente alienador que no promociona a la mujer sino que la mantiene sujeta al esquema convencional. Sus finales felices y el paso de la mujer pobre, abusada primero y luego rescatada por la versión moderna y latinoamericana de un príncipe azul, no corresponden a una función crítica de la realidad. Se constituyen en un producto enlatado creado (por hombres y mujeres que se ciñen a patrones trillados y muy conocidos) de acuerdo a los estamentos de poder del medio masivo. **Sin fecha fija** expresa una profunda ironía a través del descalabro de una protagonista que una vez creyó que su vida y las de las mujeres en desgracia que conocía, eran el espejo de una telenovela.

Las canciones de moda de finales de los sesenta y de los setenta escogidas por la autora reúnen un lenguaje romántico y un mensaje idealizado de la relación amorosa que proyecta entregas totales y pasiones sin límites. Si bien su presencia se constituye en la revalorización de este filón de la cultura popular, es, junto a las telenovelas, parte del mundo de la realidad engañosa que envuelve a la protagonista. Este análisis permite establecer también, que no es exclusivamente el mensaje de los medios masivos el causante de las tragedias de la protagonista. La educación equivocada que recibe y la falta de apoyo familiar (que no pueden brindar quienes forman parte del sistema errático) la hacen presa fácil de los sueños creados por los medios. Tal pareciera que muestra una conspiración entre

educación y alienación para crear hombres y mujeres que deben proteger un sistema de consumo (cuyo porcentaje publicitario va dirigido en más de un setenta por ciento a la mujer) y unos patrones familiares que responsabilizan a la mujer de la moral que sostiene al mundo.

La tercera hipótesis plantea los niveles alcanzados por la ironía mediante lo grotesco. La ironía cruel o aniquiladora descubren una protagonista que revuelve en el piso del ascensor toda la suciedad concreta y literal (polvo, cucaracha, orina, sudor) con la proveniente de su interior culpable y culpado por su estado emocional y por quienes no supieron como amarla. La visión paródica y escatológica resumen todo el desprecio contra ella misma y contra el sistema, y una fuerte voluntad de transgresión contra lo establecido. En un mismo plano están la destrucción del personaje y sus dos formas de burlarse del mundo en su impotencia para librarse de éste: la proyección de una imagen destructora donde esa misma sociedad que la oprime compra y consume sus heces, y el descubrimiento de la muerte como liberación en un mundo consumista que teme a la muerte a pesar de sus supuestas creencias religiosas.

La última hipótesis descubre la producción femenina y la de su personaje femenino como una manifestación que ilustra el problema de género. Su discurso no es inocente, ninguna verdadera novela debe serlo; es además, dueño de una voz particular que invita a descubrir los rasgos fallidos de la sociedad particular del cronotopo estudiado mediante la ironía: la educación religiosa distorsionadora, la familia como instrumento de degradación y la cultura de masas como sustentadora de un sistema falocéntrico que no contribuye a la humanización y a la verdadera

visión que la mujer debe tener de sí misma.

Isis Tejeira es portadora tanto del discurso literario femenino como del discurso literario *per se*. **Sin fecha fija** es una obra de la literatura panameña, hispanoamericana y universal que muestra dominio del acontecer literario, de sus presupuestos discursivos y de una visión crítica que le imprime profundidad a su compromiso como escritora.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés. ***Introducción a la novela contemporánea***. Madrid: Ediciones Cátedra. 1985.
- Barragán de Turner, Isabel. "Presentación de la novela **Sin fecha fija**, de Isis Tejeira". **Revista La Antigua** Nº 20. Panamá: Editorial La Antigua. Universidad Santa María la Antigua. Segundo Semestre 1982.
- Berenguer, Carmen y otras. ***Escribir en los bordes***. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. 1987.
- Beristain, Helena. ***Diccionario de retórica y poética***. 5ªe. México: Editorial Porrúa. 1985.
- Booth, Wayne C. ***La retórica de la ficción***. Chicago: University of Chicago Press. 1961.
- Eco, Humberto. ***Interpretación y sobreinterpretación***. 2ª e. New York: Cambridge University Press. 1997.
- Echevarría del Valle, Maryuri. ***Triste, solitario y final: homenaje a la intertextualidad***. La Habana: Tesis de la Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras. s/e. 1993.
- Frye, Northrop. ***Anatomía de la crítica***. 2ª e. Traducción de Edison Simons. Caracas: Monte Avila Editores. 1991.
- Gálvez Aver, Marina. ***La novela hispanoamericana contemporánea***. Madrid: Taurus Ediciones. 1987.
- Goic, Cedomil. ***Historia de la novela hispanoamericana***. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso Universidad de Valparaíso-Chile, 1972.
- Huertas, Begoña. ***Ensayo de un cambio La narrativa cubana de los `80***. La Habana: Ediciones Casa de las Américas. 1993.

- Jara, René y Fernando Moreno. **Anatomía de la novela**. Valparaíso - Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1972.
- Jankelevitch, Wladimir. **La ironía** Traducción de Ricardo Pochtar. España: Editorial Taurus. 1985.
- Jeanson, Francis. **Simone de Beauvoir o la empresa de vivir**. Traducción de José Bianco. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Colección Perspectivas. 1967.
- Jiménez de Báez, Ivette, Diana Morán y Edith Negrín. **La narrativa de José Emilio Pacheco**. México: Edición de El Colegio de México. 1979.
- Jitrick, Noé. "Destrucción y formas en la narración" en **América Latina en su literatura**, de César Fernández Moreno. México: Ed. Siglo XXI. 1972.
- Kayser, Wolfgang. **Lo grotesco**. Buenos Aires: Editorial Nova. 1964.
- Kierkegaard, Sören. **El concepto de la angustia** 5ªe. Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A. 1959.
- Kristeva, Julia. **El texto de la novela**. (Le texte du roman) Traducción de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Lumen. 1974.
- López González, Aralia. **De la ironía a lo grotesco**. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. 1992.
- López González, Aralia. Coordinadora. **Sin imágenes falsas sin falsos espejos: Narradoras mexicanas del siglo XX**. México D. F: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios sobre la Mujer. 1995.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. **Análisis del discurso**. Hacia una semiótica de la interacción textual. 5ª e. Madrid: Ediciones Cátedra. 1997.
- Miró, Rodrigo. **La literatura panameña**. (Origen y proceso) 7ª e. Panamá: Litho Editorial Chen. 1987.
- Mortara Garabelli, Bice. **Manual de retórica**. Traducción de Mª José Vega. Madrid: Editorial Cátedra. 1991.
- Muñoz, Willy O. **El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas**. Madrid: Editorial Pliegos. 1992.
- Pagnini, Marcelo. **Estructura literaria y método crítico**. Traducción de Carlos

- Mazo del Castillo. Madrid: Ediciones Cátedra. 1982.
- Pérez Iglesias. María de los Angeles. "Ironía, dependencia y humor en la producción signficante latinoamericana". *Revista de filología y Lingüística* Nº 9. San José: Universidad Nacional de Costa Rica. 1983.
- Pfister, Manfred. "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?". En *Criterios* Nº 29, La Habana, enero-junio, 1991.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. 4ª e. Madrid: Ediciones Cátedra. Crítica y estudios literarios. 1994.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual* Madrid: Editorial Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. 1984.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Lecciones de narrativa hispanoamericana*, siglo XX. (Orientación y crítica) Sevilla: Manuales Universitarios, Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1972.
- Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Traducción de Alfredo E. Sinnot. Barcelona: Editorial Paidós. 1996.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Traducción de Juan Valmar. México: Alianza Editorial/Losada. 1986.
- Skármeta, Antonio "Apocalipsis y apogeo de la palabra", En *El molino de pimienta*, Nº 7, Argentina, sept., oct., nov. 1985.
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. 2ª e. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. 1996.
- Tejeira, Isis. *Sin fecha fija* 2ª e. Panamá: Formas S.A. 1986.
- Está linda la mar...y otros cuentos*. Panamá: INAC. Editorial Mariano Arosemena. 1991.
- Tittler, Jonathan. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Traducción de Carmen Barvo. Bogotá: Editorial Banco de la República. 1990.
- Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. 3ª e. Traducida por Francisco Rivera. Caracas: Monte Avila Editores. 1993.
- Vásquez de Pérez, Margarita. "El humor y la ironía en 'El impostor', un cuento de

Isis Tejeira". **Revista Maga** N°29. Panamá: Editorial Signos y Universidad Tecnológica de Panamá. Octubre - diciembre, 1996.

Yllera, Alicia. ***Estilística, Poética y Semiótica literaria*** 3ª e. Madrid: Alianza Editorial. 1986.